





عشر سنوات على إنشاء لجنة الدفاع عن الثقافة القومية

د لطيفة الزيات / حازم هاشم / سامح مهران





فى هـذا العـدد

■ ملف العدد : عشر سنوات على ■ إنشاء لجنة الدفاع عن الثقافة القومية

■ الحياة الثقافية ■

ترويسه

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب التجمع
الوطني التقدمي الوحدوي

٤٦

السنة السادسة ــ أبريل ١٩٨٩

من كتاب العدد

د . أبو بكر السقاف : أستاذ بجامعة صنعاء . مفكر تقدمى يمنى : عضو اللجنة اليمنية لمجلس السلام العالمى .

سمير فريد : صحفى بجريدة الجمهورية ، وناقد سينمائى ، عضو فى كثير من لجان التحكيم السينمائية .

يوسف أبو رية : قصاص مصرى . صدرت له مجموعتان : « الضحى العالى » ، « عكس الريح » .

محمد الطوبى : شاعر مغربى . صدر له ديوان فى وقتك الليلكى هذا الخطاف .

اللوحات الداخلية
محمد حجى ــ شاكر لعيبى ــ عمر جهان

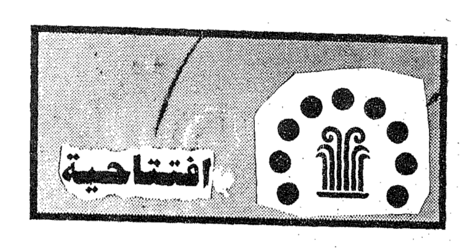
لوحة الغلاف : نبيل تاج

تصميم الغلاف : يوسف شاكر

محسن ويفى : ناقد سينمائى عضو جمعية الفيلم . وكاتب من كتّاب نشرة نادى السينما المصرى .

المراسلات : مجلة أدب ونقد ــ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ــ القاهرة ــ مصر ت : ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات : (لمدة عام : داخل مصر) ١٢ جنيها (البلاد العربية) : ٥٠ دولارا ــ (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو ما يعادلها



دعوة للاجتهاد :
سلمان رشدى :
الابتزاز باسم الدين

فريدة النقاش

« هنا لك شيء فى عالمكم أيها النيرون غلط » ..

كان الراوى يردد هذه الكلمات للقديسين الذين نزلوا الى الأرض بهدف تخفيف شقائها فى مشهد من مسرحية « **الانسان الطيب فى ستشوان** » للشاعر والمسرحى الألمانى « برتولد بريخت » . **ولم أجد أفضل منها تعبيراً عن الحالة التى تواجهنا الآن حيث هناك غلط أصيل يمارسه بعض كتابنا ، حتى هؤلاء العلمانيون الذين تحولوا فجأة الى رجال دين يصدرون الفتاوى ويترافعون باسم الدين ، فى حالة من الإبتزاز العاطفى العام ، بمناسبة تفجر الأزمة العالمية حول رواية الكاتب الانجليزى الهندى الأصل « سلمان رشدى » « أشعار شيطانية » ، والتى هى فى المقام**

الأول نص أدبى علينا أن نعالجه بمقاييس النقد الأدبى إذ لا يكون استخدام التراث فى هذه الحالة سواء كان دينياً أو غير دينى سوى جزء من العالم الكلى لنص أدبى .

لابد من النظر له أولاً باعتباره كذلك ، أما استخراج جزء منه ومحاولة خلق تطابق بينه وبين النص الدينى أو التراثى فهو عمل لابد أن يشوه النصين معاً .

وننشر فى هذا العدد تقريراً قصيراً عنها للزميل « **سمير عبد ربه** » ، على أمل أن نقدم فى عدد قادم تحقيقاً شاملاً يتضمن قراءة مستفيضة لعالم الروائى وخاصة فى روايته الأخيرة مثار الجدل العنيف ، والتى ربما كانت عملاً رديئاً من الزاوية الأدبية .

لكن ما **يدعو الى الأسى حقاً أن كتابنا استجابوا للحملة بسرعة ، وأخذوا يتبارون فى إدانة الكاتب وسبه والتشهير به ، دون أن يقرأوا الرواية ، ليكون كل هذا امتداداً لحالة الإبتزاز العام باسم الدين واحتكاره من قبل بعض الكهان ، وحيث لم** يعرف الاسلام الكهنوت ، ثم فرض الوصاية باسم هؤلاء الكهان على عقول المسلمين ووعيهم الذين ينساقون - وراء التهديد المعلن والمضمر - حيث لا يستطيع أحد أن يرى فى رواية رشدى شيئاً آخر غير ما رأوه ، أو يحللها تحليلاً مختلفاً ، ناهيك عن قدرته على الجهر باختلافه ان حدث .

وقد تكون الرواية عملاً سيئاً وحتى بشعاً يستحق الرفض والسخرية بشرط ان يقرأها الذين يكتبون ، ويكونون وجهة نظرهم بشكل مستقل ، ليحترموا جمهورهم ويمارسوا دورهم القيادى فى الدفاع عن حرية التعبير والضمير والفكر ، التى تقرها الدساتير وتخنقها الممارسة .

ونحن ندعوهم أيضاً أن يضعوا فى الاعتبار هذه الحقائق التى كشفت عنها منظمة العفو الدولية مع تفجر أزمة « **الأشعار الشيطانية** » . ذلك أن ما كشفت عنه منظمة العفو الدولية ، كان جديراً بالتوقف، ومفزعا تتضاءل أمامه تلك الحملة الديماجوجية المهووسة التى يقودها « اية الله الخمينى » ضد « كتاب » .



وربما كان تخطيط هذه الحملة قد جاء مواكبا بتعمد ، لإفتضاح أمر الاعدامات الجماعية للمسجونين والمعتقلين السياسيين التقدميين فى السجون الايرانية بعد أن قضوا سنوات طويلة رهن السجن والاعتقال ، وكان مفروضاً أن يفرج عنهم . وقد كشفت المنظمة عن سلسلة من المقابر الجماعية التى تكدست فيها جثث المشنوقين والذين أطلق عليهم الرصاص وقد تشوهت لدرجة أعجزت ذويهم عن التعرف عليهم ، ولم يفعل أى منهم شيئاً.

فلعل الغيورين على الاسلام أن يلتفتوا بصورة مشابهة لهذه الوقائع وأن يتكاتفوا لادانتها وفضحها ويعملوا على وقفها . فالذين أعدموا غيلة هم مسلمون أيضاً . وقرار اعدامهم الجماعى اتخذ على أعلى المستويات فى ايران شأنه شأن قرار إعدام « سلمان رشدى » ، بعد تكفيره،والذى جاء بعد خمسة شهور من صدور الرواية ولدى تفجر مأساة الاعدام الجماعى

وتقول لنا هذه الوقائع المؤلمة أنه ما زال بيننا وبين إقرار الحريات الأساسية وفى قلبها حرية التعبير شوط طويل ، وأن مسألة الديمقراطية المختلة فى بلدان العالم الثالث ما تزال فى حاجة الى نضال عنيد ودءوب وشجاع شجاعة حقيقية لا سهلة ولا مجانية .

يقول المفكر الشهيد « حسين مروة » الذى سقط ضحية رفض المتعصبين الظلاميين لحق الاختلاف مستندين أيضاً الى الدين يقول إن « الخلل الذى يكثر العلماء وأهل الاختصاص من الحديث عنه بشأن العلاقة بين مفهوم الديمقراطية الأكاديمى التاريخى وبين تطبيقاته في ساحة الواقع الاجتماعى - السياسى ، لا يمكن انكاره ، لأنه خلل قائم وفاضح وفاجع ، وهو خلل لا يقتصر أثره السلبى على المجال الفكرى والنظرى لهذه العلاقة ، بل ان أثره السلبى الأفدح والأوجع ما يحدث على صعيد الواقع الاجتماعى كما يحدث بالفعل فى جسد نضالنا التحررى العربى بلحمه ودمه .. فإن الخلل يتمثل خطره فى كبح هذا التاريخ عن أهدافه التحررية الاستراتيجية ، وفى لجم قافلة

نضالنا الوطنى والقومى والاجتماعى من الانطلاق فى مسارها الصحيح نحو التطور والتقدم، بقدر إفتقار هذا النضال الى ممارسة شعوبنا العربية حقوقها الديمقراطية ، وبقدر إفتقار طاقاتها العظيمة الى حرية الابداع فى كل مجالات الابداع .. » .

ان افساح المجال للابداع الجماهيرى وازاحة المعوقات التى تكبله لن يتم إلا في ظل الصراع المحتدم من أجل ثقافة جديدة وسياسة جديدة معاً ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن تولد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية فى الصراع ضد العدو الصهيونى - الأمبريالى والتى تحتفل بمرور عشر سنوات على تشكيلها لتكون ملف هذا العدد الرئيسى . حيث خاض مؤسسوها بأقلامهم وأجسادهم معركة الدفاع عن الديمقراطية الحقيقية . ان العدو الصهيونى يحاول ستر حقيقة مشروعه الاستعمارى الاستيطانى بواجهة دينية تقول بشعب مختار وعده الرب بأرض فلسطين وجعل منه سيدا ، تماماً كما تسعى إيران لإخفاء حقيقة سياساتها المعادية للشعب وللديمقراطية والحريات بستار دينى تحتكر فيه السلطة والثروة والقول الفصل باسم الاسلام دون الآخرين جميعا ، وتقدم له صورة قبيحة يأباها المؤمنون والمسلمون الحقيقيون الذين أمرهم دينهم بالاجتهاد والمجادلة بالحسنى ، وحبب اليهم النضال من أجل العدالة الاجتماعية وقدم رموزاً بارزة وملهمة من فقهائه والمدافعين عنه باعتباره رسالة جوهرها تغيير الواقع البائس الذى يعيشه الناس ويتعرضون فيه لشتى صنوف القهر والظلم .



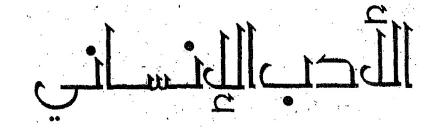


إن الاستغراق فى الدين والمبالغة فى إدعاء الحرص عليه كما حدث فى قضية رشدى يعفى هذه السلطات من الحرج أمام جماهيرها إذ يتنامى دعم الجماهير لإنتفاضة الشعب الفلسطينى ، وتستقر فى وعيها عبر العراك الواقعى حقيقة أن الأمبريالية الأمريكية هى العدو الرئيسى ، وتتجذر الاهتمامات الأخلاقية والفكرية للمثقفين الطليعيين المرتبطين بالجماهير فى هذا الإتجاه حيث يتشكل - وان ببطء - وضع تاريخى جديد لابد أن يخلق ثقافة جديدة - الانتفاضة الشعبية فى قلبها ، والسعى نحو التحرر الشامل هو طابعها ، بدءاً بالتملك المعرفى القادر لحقائق العصر ، والصراعات الناشبة فيه دون أوهام ، وفرز الزائف من الحقيقى وكشف المستور بتنمية الفكر النقدى وتسليمه بأرقى أدوات العلم الحديث .

وتنخلق من الثقافة الجديدة ، والعلاقات الإجتماعية الجديدة حياة شعورية ووجدانية وعقلية جديدة تبنى عوالم داخلية غنية ومنسجمة وقادرة على خوض الصراع الى النهاية ، « **فليست هناك سياسة جادة دون ثقافة جادة** ، وإن ما يطيل عمر السياسة الهزلية الرائجة على صعيد الوطن العربي والبلدان الاسلامية هو رواج هذه الثقافة الهزلية التى استحكمت أزمة تبعيتها للرأسمالية العالمية فأشهرت الدين كما تفسره هى فى وجه الجديد ، بينما تعانى الثقافة الجديدة من أزمة نمو وأزمة حريات وقبضة البطش السلطوى الذى لا يتورع عن استخدام كافة الأساليب « فخلفنا صوبات الجبال وأمامنا صوبات السجون » كما يقول برتولد بريخت. وهى صعوبات تجعل سعينا لتوجيه الثقافة الجديدة لتكون هذه الثقافة أداة كفاح جبار للجماهير الكادحة ، وأداة وصل بينها وبين طلائعها والقوى الاجتماعية الجديدة التى تعبر عنها صانعة للمستقبل .

علينا أن نمد أيدينا لتلك القوى الكثيرة المبعثرة هنا وهناك ، والتى تريد أن تقاوم ، وهى تعرف كيف تقاوم تلك النزعات الفاشية المتنامية ، وهى لن تتردد أو تتراجع إذا ما تكاتفت الصفوف وتسلمت العقول بالشجاعة الضرورية فى مثل هذا المعارك حيث يلعب الابتزاز - باسم الدين - دوراً خطيراً لابد أن نرفضه بحسم قولاً وفعلاً ، ونحن نكشف فى الوقت ذاته عن الوجه الحر والتقدمى للدين وندافع عنه وهو يحمل فى العمق دعوة للاجتهاد والاختلاف لا لبس فيها .





شكرى عياد

أنصار « أدبية الأدب » يرون أننا نبسط هذا المبدأ تبسيطاً يقرب من التشويه، حين نفسره بالأحوال السياسية دون غيرها .

فعندهم أن « أدبية الأدب » هى مناط انسانيته . وما دمنا متفقين على أن الانتاج الأدبى — أو الجاد منه — يشرئب دائماً إلى الخلود وإلى العالمية ، فطبيعى أن يعالج ماهو أصيل وراسخ فى فطرة الانسان ، فيتجاوز كل ماهو محلى ومؤقت إلى ماهو عام ودائم ، وطبيعى أيضاً أن يحتال للدخول إلى هذه الخبايا فى نفس الانسان بكل الحيل التى توفرها له اللغة ، فهو يلمس هذه المكونات برفق ، ولاينتزعها انتزاعا ، وهو يومىء نحوها للقارىء ، ولا يضعها بين يديه ، فهو بذلك — ركن الدال وركن المدلول — تقوم أدبية الأدب ، أى خاصيته التى تميزه عن سائر طرق الاتصال بين البشر .

ويقولون أيضا : إن مبدأ « أدبية الأدب » يختلف عن مبدأ « الفن للفن » من وجوه عدة : أظهرها أن مبدأ « الفن للفن » شعار رفعه بعض المبدعين ، وقد نسلم لكم بما تزعمون من أن الدافع وراءه كان سياسيا إجتماعيا . أما مبدأ « أدبية الأدب » فقد أعلنه النقاد المعاصرون بعد أن بلغ النقد أحدث مرحلة فى تطوره نحو العلمية ، وهو مبدأ صالح للتطبيق على جميع النصوص الأدبية قديما وحديثا . ثم إن القائلين بالفن للفن قيدوا الأدب بقيود قاسية فملئوه بالحيل الشكلية ، راجين أن يتوصلوا من خلالها إلى التعبير عن أغمض المشاعر ، مما كانت الموسيقى أولى به من الشعر والنثر . أما « أدبية الأدب » فأهم ماتعتمده فى جانب الشكل هو مبدأ التقابل ، والتقابل موجود فى كل جوانب الحياة ، لا فى الأدب وحده ، وهو يشمل الشكل والمادة فى آن واحد ، أو قل إنه المبدأ الذى بواسطته تتشكل المادة ، فما أحراه بأن يطبق على الانتاج الأدبى كله بمختلف فنونه واتجاهاته .

وهذه كلها فروق صحيحة . ولانجادل فيها . وكذلك لانجادل فى أن أدبية الأدب مرتبطة — عند القائلين بها — بإنسانية أو عالمية . وبين الانسانية والعالمية فرق غير هين ، ولكننا نصرف النظر عنه الآن ، ونكتفى ببيان السبب فى جمعنا بين مقولة « الفن للفن » ومقولة « أدبية الأدب » وردهما معا إلى أسباب سياسية .

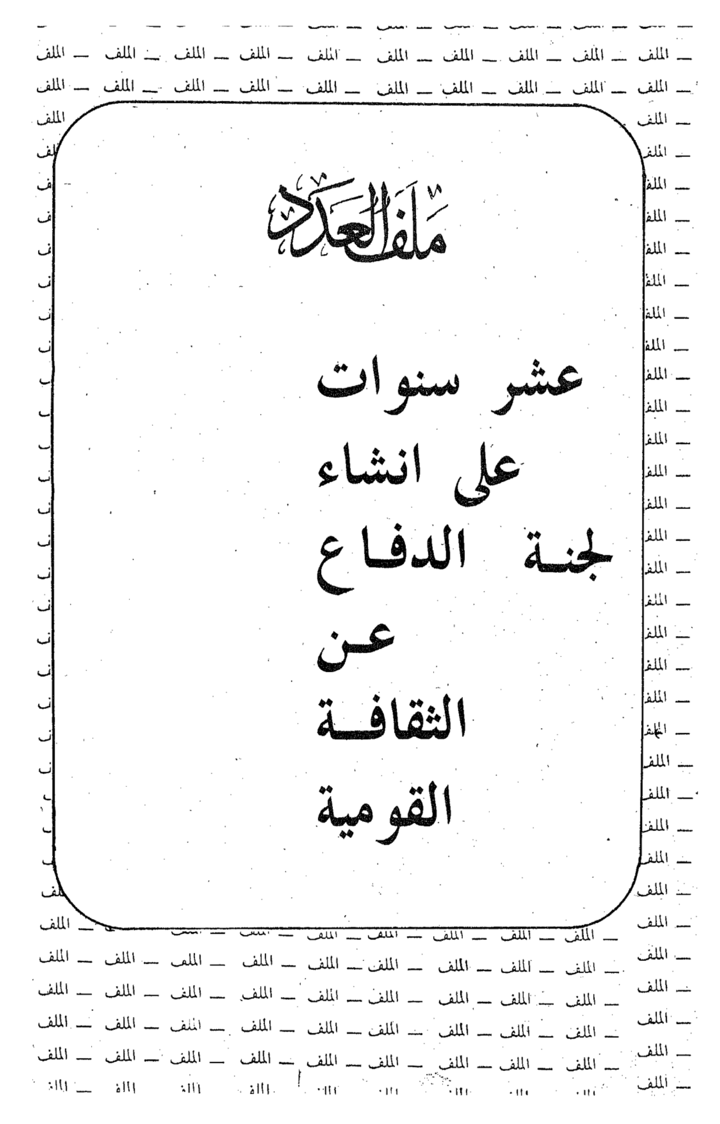
فالفروق التى ذكرناها بين المبدأين لاتنفى صفة جامعة بينهما تتقدم على هذه الفروق ، وهى أن كليهما يسقطان دور المجتمع كباعث وهدف فى الوقت ذاته للعمل الأدبى . القائلون بالفن للفن يولون ظهورهم للمجتمع يأساً أو قرفا ، ويلتمسون فى عالم الجمال المتمثل فى الفن عزاء عن عالم الحقيقة البشع . والقائلون بأدبية الأدب لايرون حاجة إلى فهم التجزبة الحية — تجربة فرد معين فى مجتمع معين — التى تكمن خلف إبداع العمل الأدبى ، ولا إلى فهم المناخ الاجتماعى الذى جعل ذلك العمل يُستقبل بإعجاب أو سخط ، أو ربما بحيرة وارتياب . فهذا كله غير داخل فى اعتبارهم . إن إهتمامهم كله منحصر فى « النص » وعلاقته بغيره من النصوص . وعالم النصوص عندهم فى معظم الأحيان عالم منفصل عن الزمان والمكان ، تتجاور فيه الأساطير والمعتقدات

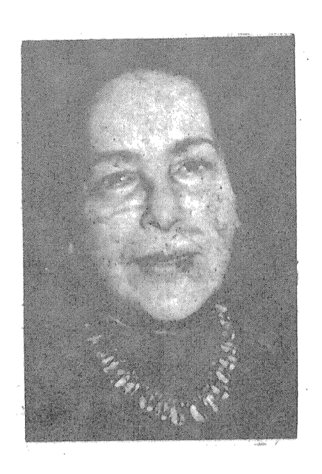
الدينية والأعمال الأدبية من كل عصر ولغة ، بشرط ان تكون قد أصبحت مما يسمى التراث العالمي . وربما وجدت بين النصوص التى يشيرون إليها مايدخل فى باب الحياة الاجتماعية ، وهذا المعنى الموسع للنصوص قد يشتمل على بعض الأعراف أو المواصفات الاجتماعية التى تظهر فى النص ، ولكنك لن تظفر منه بشيء يتعلق بالصراعات الاجتماعية التى تؤثر فى سلوك الأفراد وقد تحدد مصائرهم . فهذه المقارنة بين النصوص ليس لها إلا هدف واحد وهو إبراز المعنى « الانسانى » الذى يصل العمل المدروس بعالم الأعمال المماثلة ، والذى عبر عنه ذلك العمل بطريقة متميزة .

ما السر فى هذا الاهمال للخلفية الاجتماعية للعمل الأدبى ، وكأنها ليست بذات تأثير فى معناه ؟ نحن نزعم أن دعوة « أدبية الأدب » كدعوة « الفن للفن » هى دعوة الى الجمود لأنها ترفض أن يكون الأدب قوة فاعلة فى تغيير المجتمع ، وإن تظاهرت هذه بالاخلاص للفن وتلك بالاخلاص للعلم . وكما نعد دعوة الفن للفن مشروعة فقط - باعتبارها نوعا من التقية - حين يكون الغرض منها الدفاع عن حرية الكاتب ، فكذلك نعد دعوة أدبية الأدب مشروعة أيضا حين يكون الغرض منها أن يضلل الناقد السلطات عن الغرض الاجتماعى للكاتب ، وكلتا الحالتين لاتصلحان لادخال اى من الدعوتين فى بحث جدى حول نظرية الأدب أو مذاهب النقد ، فإنما هما حيلتان يلجأ إليهما الكتاب للدفاع عن كيانهم . وماأكثر الحيل التى يلجأ إليها الكتاب فى هذا الزمان ، بل فى كل زمان !

ولكن تفسير واقعة ما بأسبابها أو دوافعها لايعنى الحكم عليها بالصواب أو الخطأ . ومن ثم فنحن نحاكم نظرية الفن للفن لأنها تقص جناحى الكاتب وتحرم المجتمع فى الوقت نفسه من أداة قوية من أدوات تقدمه ، فكذلك نأخذ على نظرية أدبية الأدب أنها تحذف من التفسير ركنا مهما حين تهمل الظروف الشخصية والاجتماعية التى لابست العمل الأدبى ، والتأثير الاجتماعى — لا الأدبى فقط — الذى أحدثه فى زمنه وبعد زمنه . وليس هذا مجرد عنصر ساقط من عملية التفسير ، بل هو خطوة ضرورية لاكتمال العنصر الأخير (الذى نسلم بقيمته وضرورته) وهو القيمة الانسانية . فهذه القيمة معنى كلى مجرد ،

لايتوصل إليه إلا من خلال جزئى محسوس . والجزئى المحسوس عند أصحاب أدبية الأدب هو النص كبناء لغوي . والنص ـــ حسب قولهم ـــ يقوم على « شفرة » بسيطة أو مركبة ، متعارف عليها بين مبدع النص ومتلقيه ، هذه الشفرة لاتنحصر فى مفردات الغة ونماذجها التركيبية فقط ، بل تشمل الشكل الفنى أيضاً ، وكل ذلك له إيحاءاته التى يرجع بعضها إلى التراث القومى وبعضها إلى الارتباطات الآنية ، وعندما نفهم هذه الدلالات ، يمكننا أن نصل إلى الدلالات الأعمق التى تغوص فى تربة النفس البشرية . معنى ذلك أننا حين نقفز من الدلالات المحدودة بحدود النص ، مستعينين فقط بنصوص « عالمية » نلمس بعض وجوه الشبه بينها وبين النص المدروس ، نكون متعسفين؟ ويكون التفسير الذى نعطيه للنص ومعبرا فى الواقع عن رؤيتنا الخاصة له .. (ألهذا يقول أصحاب النقد الجديد ان كل قراءة هى قراءة خاطئة ، وإن الحدود قد انمحت بين العمل النقدى والعمل الابداعى ، فكلاهما إبداع؟) .


ملف العدد
عشر سنوات
على انشاء
لجنة الدفاع
عن
الثقافة
القومية



حوار مع الدكتورة لطيفة الزيات

أجراه : أحمد جودة

وافقت الأسابيع الماضية مناسبة مرور ١٠ سنوات على إنشاء لجنة الدفاع عن الثقافة القومية .. ١٠ سنوات من المعارك المريرة ضد التطبيع مع العدو الصهيونى ، وضد الاختراق الثقافى والاقتصادى والسياحى الصهيونى لوطننا ..

١٠ سنوات من النضال الوطنى الذى قادته كتيبة مخلصة من المثقفين الوطنيين يمثلون جزءاً حياً من ضمير الثقافة الوطنية المصرية ، تعرضوا خلالها للفصل والاعتقال والتشريد ، بسبب مواقفهم السياسية ، وجهودهم لوقف « انهيار الوطن » أمام الغزو الامبريالى والصهيونى منذ عهد السادات .. وحتى الآن ..

١٠ سنوات من القمع السلطوى المتواصل للحركة الوطنية ، وللثقافة القومية من نظام طفيلى تابع سياسيا واقتصاديا وثقافيا وعسكريا للاستعمار الامريكى والصهيونى .

● لكن كيف نشأت فكرة إنشاء لجنة من المثقفين الوطنيين للدفاع عن ثقافتنا القومية التى وضعها النظام التابع فى دائرة الخطر ؟! وماهى الظروف التى أحاطت بتأسيسها ؟! وماهو الاطار السياسى والثقافى والتنظيمى الذى قامت اللجنة من خلاله ؟!

وماهى أهدافها، ومنجزاتها على مدى السنوات العشر الماضية ؟!

أسئلة تجيب عليها الكاتبة الوطنية المعروفة د. لطيفة الزيات رئيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وإحدى مؤسسيها البارزين وصاحبة فكرة تكوينها.

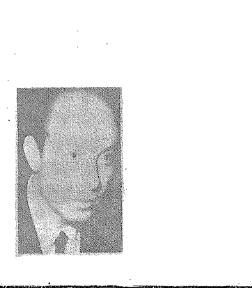
تزيين التبعية :

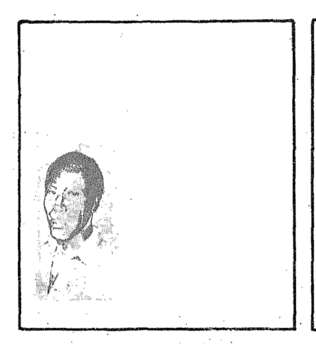
● **سألت د. لطيفة : كيف نشأت فكرة إنشاء لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ؟! وماهى دوافع هذه الفكرة ؟!**
قالت د. لطيفة :

ــ كانت النشأة الأولى للفكرة عقب زيارة السادات لاسرائيل، وما صاحبها من دلائل على ارتباط النظام بالدوائر الاستعمارية، هذا الارتباط الذى أثار شعوراً قديماً مارسه الاحتلال البريطانى على مثقفى الشعب المصرى، وهو الشعور بالدونية تجاه الأجانب الغربيين شعور اصطلحنا على تسميته بـ « عقدة الخواجة » وقد أستطاعت المرحلة الناصرية محو هذا الشعور من الوجدان الوطنى، وجعلتنا نحتفى قبل ١٩٦٧ ــ بالشخصية المصرية القومية.

وكان تغير نغمة الاعلام الرسمى، ومحاولات النظام لتشكيك الشعب المصرى فى مقومات شخصية الوطنية، ومفهوماتها النضالية والتحررية من دوافع تفكيرى فى تأسيس هذه اللجنة لان ذلك يعنى سلب الشخصية المصرية الأرض الصلبة التى وقفت عليها طوال تاريخ مصر الحديث، وكان من أهم ملامح السياسة الاعلامية الرسمية التشكيك فى عروبة مصر، وخلط الاصدقاء بالاعداء، وتزيين « التبعية » ... الخ ..

وطرحت فكرة تكوين هذه اللجنة فى بيتى هنا قبل ان توجد على أرض الواقع بسنوات، وأقتنع كثير من المثقفين الوطنيين بخطورة المخطط الساداتى الجديدا ليس على اقتصاد مصر وسياساتها فحسب، بل على ثقافتها ومقومات شخصيتها الوطنية والقومية وعنينا بالثقافة المدلول الواسع لها، أى أسلوب شعب من الشعوب فى مرحلة مامن مراحل تطوره الاجتماعى التاريخى، ومنجزاته المادية والمعنوية، الفكرية منها والفنية، وهى محصلة نضاله التاريخى الاجتماعى.





أمنية عزيزة :

● تستطرد د. لطيفة الزيات

ـ لم يكتب لفكرة تكوين لجنة الدفاع عن الثقافة القومية أن تخرج إلى حيز التنفيذ آنذاك ، لوجود بعض الاختلافات في الانطلاق إلى تكوينها .. هل يكون هذا التكوين على أساس سياسي إجتماعي أم على أساس ثقافي فقط ؟! ..

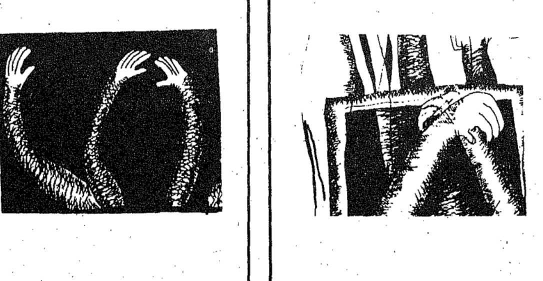
وعلى الرغم من أن اللجنة لم تتكون آنذاك ، فقد بقيت أمنية عزيز على عدد من المثقفين والمثقفات الذين تداولوا كثيراً حول الفكرة ، إلى أن جاء توقيع كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ، وأسفرت عن نوايا العدو الاسرائيلي في التغلغل في الثقافة والتعليم المصري ، وتطبيع العلاقات ... الخ وأصبح الخطر المرتقب واقعاً .

وبعد أيام من توقيع المعاهدة عقد مؤتمر المثقفين في حزب التجمع التقدمي الوحدوي وأسفر عن لجنة تحضيرية لانشاء لجنة للدفاع عن الثقافة القومية ... وهكذا تكونت اللجنة كلجنة جبهوية ـ تضم الحزبيين وغير الحزبيين في مارس ١٩٧٩ .

إنجازات اللجنة :

● الآن ، وبعد ١٠ سنوات من تشكيل اللجنة . ما تقييمك لانجازاتها ؟! وهل نجحت حقاً في لعب دور جوهري للدفاع عن ثقافتنا الوطنية ؟!

ـ الانجاز الأول في إعتقادي إنجاز معنوي أكثر منه مادي ، فقد تبنت اللجنة من





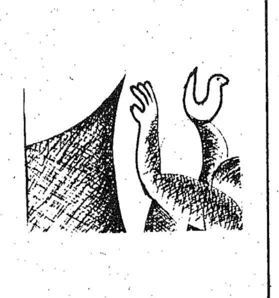
بعض النقابات المهنية والعمالية والأحزاب مقاطعة التطبيع بين مصر والعدو الصهيونى ، وكانت اللجنة أول هيئة فى العالم العربى تنبه إلى مخاطر التطبيع الثقافية وإلى مخاطر التبعية الثقافية الأميريالية التى تعمل جنبا إلى جنب مع الصهيونية .

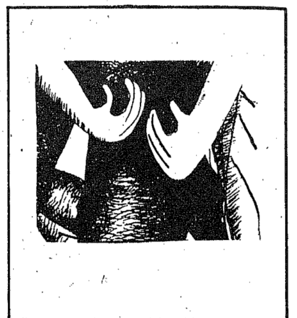
وقد أصبح الآن موضوع التبعية الثقافية والثقافة التابعة موضوعاً للدراسة الاكاديمية من جانب كثير من المؤسسات العربية منها منظمة الثقافة والتربية والعلوم بالجامعة العربية ، كما تبنى مجلس وزراء خارجية الجامعة العربية ذات الموضوع فى إجتماع موسع بتونس فى أعقاب كامب ديفيد وأقر للجنة الدفاع عن الثقافة القومية دورها فى ترسيخ مفهوم الثقافة التابعة ، وفى الاشراف على الدراسات التى تقوم بها الجامعة العربية فى هذا الاتجاه ، وأعتقد ان شيوع الوعى بالمخاطر التى تتهدد الشخصية العربية عامة من جانب محاولات التسلل الثقافى الصيهونى والاستعمار على نطاق واسع فى الامة العربية أهم إنجاز حقيقى للجنة ولا أعتقد انه انجاز بسيط ..

خارجون على الاجماع

● وماذا عن الارضية السياسية التى انطلقت منها اللجنة فى مقاومة التطبيع ؟!

ـــ منذ تكوين اللجنة كانت لها رؤيتها السياسية الثقافية الواضحة التى تربط بين الاستعمار والصهيونية فى دفاعها عن منطلقات الشخصية القومية المصرية الوطنية التحررية أو ارتبط هذا الدفاع بالوعى بمخاطر الاعتماد على الخبرة الاجنبية ، وبمخاطر اشتراك الخبراء المصريين فى بحوث تجريها هيئات اجنبية استعمارية ، وبمخاطر تحويل الباحث المصرى إلى « مساعد باحث » يساهم فى بحث لايعرف إلى أين يتجه.





واستطاعت اللجنة نشر هذا الوعى ، وان تفضح اولا بأول محاولات تحجيم الشخصية المصرية فى أى موقع كانت، كما فضحت فى بياناتها ونشاطاتها المختلفة محاولات التسلل الصهيونى للمؤتمرات والتجمعات العلمية ، واكتسبت من خلال هذه التصدى نوعاً من الصلاحية ، وكأنها جزء من ضمير الامة . وكنا نتلقى من وقت إلى آخر تبريرات واعتذارات من المثقفين المصريين الذين خرجوا على الاجماع الوطنى واشتركوا فى انشطة ثقافية مع العدو الصهيونى .

الحرس القديم :

● وماذا عن المنجزات العملية والجهود المادية لمكافحة التطبيع مع العدو ؟!

ـــ كان لنا دور كبير فى انشاء جبهة على أساس مقاطعة التطبيع ، وتجاوز الامر مجرد المواجهة بالمطبوعات والندوات إلى المواجهة بأجسادنا على أرض الواقع ، فقد أصدرنا بيانا بعنوان (لا للصهيونية) رداً على إشتراك إسرائيل فى معرض الكتاب فى العام التالى لتكوين اللجنة ، ولم تنفرد بهذا البيان وقع عليه مع اللجنة عدد كبير من الهيئات النقابية منها نقابة الصحفيين ــ كامل زهيرى ، ونقابة المحامين (نبيل الهلالى) وعن الناشرين « عبد العظيم مناف » أو جمعية نقاد السينما وغير ذلك من الهيئات والنقابات والأحزاب ، وقاد أعضاء اللجنة المظاهرات فى ساحة معرض الكتاب أكثر من مرة ، حتى تم منع إسرائيل من الاشتراك فيه ، وأعتقل عدد من أعضاء اللجنة أكثر من مرة ، وكان أول معتقلين هما صلاح عيسى وحلمى شعراوى فى أول معرض كتاب بعد تشكيل اللجنة ...

● تستطرد د. لطيفة :

ـ وكنا نعتقد ان الدفاع عن الثقافة القومية ليس مجرد دفاع سلبى ضد التسلل الامريكى والصهيونى ، هو دفاع إيجابى بالثقافة التحررية الوطنية الحية والمتجددة وأثرنا فى ندواتنا على مدى السنوات العشر الماضية كثيراً من القضايا الجوهرية (قضايا التعليم ـ الوافد والموروث ـ الفتنة الطائفية) كما كرمنا الكثيرين ممن تركوا أثارا واضحة فى ثقافتنا القومية التحررية مثل (د. محمد انيس تاريخ) سيد عويس (إجتماع) ، جمال حمدان بمناسبة صدور مجلده الثالث عن شخصية مصر) ، ولم نفصل قط بين الثقافة والسياسة ! ففى أثناء الغزو الصهيونى للبنان أصدرنا نشرتنا الأولى (المواجهة) ، وصدر منها ٩ أعداد أستهدفت إمداد الأحزاب السياسية المعارضة ولجان المناصرة بالمادة الثقافية اللازمة لحملتها ضد المخطط الصهيونى والاستعمارى ، ثم حولنا المواجهة إلى مجلة تصدت لمحاولات التطبيع فى مختلف الميادين السياسية والاقتصادية والثقافية وحللت تحليلا عملياً محاولات التسلل الصهيونى عن طريق المؤسسات الثقافية الغربية والأمريكية ومحاولات تغيير مناهج التعليم لتتواءم مع سياسة التطبيع ، وفضحت محاولات اسرائيل لانتحال التراث الفلسطينى ، بل والتراث المصرى ، واحتلت الأوضاع الثقافية فى الارض المحتلة ولبنان أهميتها فى المواجهة ، كما أهتمت اللجنة بالتنبيه إلى المحاولات الاسرائيلية لتحريف وتشويه تاريخنا الحديث وتراثنا الدينى والروحى ، وفضح محاولات اسرائيل للايقاع بين المسلمين والاقباط .

متجددون وجبهويون :

● هل هناك شروط لعضوية اللجنة ؟!

ـ لا .. إنها عضوية مفتوحة لكل من يقف ضد كامب ديفيد ، ونحن طمحنا دائما لأن نكون لجنة جبهوية تضم كل الاتجاهات ، واللجنة فى حالة تجدد مستمر ، وتستمر عضوية أعضائها رغم عدم انتظام حضورهم ، ومن أعضائها عبد العزيز محمد ـ عادل عيد ـ صلاح عيسى ـ فريدة النقاش ـ محمد فائق ـ عبد العظيم انيس ، محمود الراغى ـ نجاح عمر ـ ومن مؤسيسها المناضل الشهيد زكى مراد ، وأمينة رشيد ، وسيد البحراوى ، رضوى عاشور ـ محسنة توفيق ـ عواطف عبد الرحمن ـ قاسم عبده قاسم ـ ليلى الشربينى ـ ليلى عبد الوهاب ـ عادل المشد ـ محسن عوض ـ أشرف البيومى ـ فتحية العسال ـ أحمد الجمال ـ والراحل فؤاد نصحى ود. حسن خليل وكثيرون .

حكومة .. ومثقفون

● وكيف كانت علاقة اللجنة بالسلطات الرسمية ؟!

ــ هى علاقة لا تختلف عن علاقة المعارضة بالسلطة فتعرضت لنفس الضربات التى تعرضت لها المعارضة ، وفى حملة سبتمبر ٨١ كنا أنا وفريدة النقاش وأمينة رشيد وصلاح عيسى فى السجن ، وحسن خليل ــ وحلمى شعراوى كانا فى الخارج وصدر أمر باعتقالهما ..

فى خطاب السادات يوم ٥ سبتمبر قرأ منشوراً من منشور لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، وكان هذا المنشور يقدم تفسيراً للفتنة الطائفية ، ويرجعها إلى انهيار القيم المرتبط بسياسة الانفتاح ، ويبرز مجموعة القيم الهابطة التى أدت إلى إحداث الفتنة الطائفية ، وقد دلل السادت بهذا المنشور على (سفاهة المعارضة وسفالتها) .

القادم أصعب :

● وماذا ــ بعد ١٠ سنوات ــ عن المستقبل ؟!

ــ أعتقد ان ماهو قادم أصعب مما مضى رغم المفارقة لأن سياسة اللجنة تعتمد اساساً على مقاومة التطبيع مع العدو كسياسة دائمة ، والمتغيرات التى جدت على الساحة المصرية والعربية تجعل هذه المهمة أكثر صعوبة .

● كيف ؟!

ــ هناك من يربط اليوم بين مقاطعة التطبيع والقضية الفلسطينية ، ويذهبوا إلى القول بأننا لسنا أكثر ملكية من الملك ، فاذا كانت القيادة الفلسطينية الآن تقبل التطبيع فلا معنى للمقاطعة . واعتقد أن هذا القول قول مغلوط . ، فنحن لم نعترض على كامب ديفيد بشقها الفلسطينى فحسب بل أعترضنا عليها كلها ، بما تتضمن من تبعية للاقتصاد المصرى والسياسة المصرية ونزع سلاح سيناء .. الخ ، من هنا كان منطلقنا منطلقا مصريا بقدر ما هو منطلق فلسطينى ولم يتغير الوضع المصرى بحيث نتنازل عن شعار المقاطعة ، والتغيرات فى الموقف الفلسطينى والعربى عامة تدعونا إلى حشد قوانا وتجميع المواطنين ودعوتهم ــ فى مصر والوطن والعربى ــ كل فى موقعه لبناء لجان للدفاع عن الثقافة القومية وستقوم اللجنة بسلسلة ندوات عن : الثقافة والدولة الثقافة والسلفية والثقافية والتبعية .

قراءة فى أعداد المواجهة

الثقافة الوطنية والتبعية

سامح مهران

موضوعان أساسيان يشكلان مرتكزا بالغ الوضوح فى اعداد « المواجهة » التى صدرت الآن ، هما **الثقافة بين الوطنية والتبعية** ثم موضوع « **التطبيع الثقافى والعلمى مع إسرائيل** »وقد عالج أولهما كل من الدكتور فيصل دراج ، د . أمينة رشيد ، د . عواطف عبد الرحمن ، والأستاذ حلمى شعراوى ، وعالج ثانيهما الدكتور عبد العظيم أنيس ، الدكتور أشرف البيومى ، والأستاذ حازم هاشم ، **والدكتور** سيد البحراوى . **والموضوعان** كما هو واضح يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا ،**إلا** اننا نتحفظ بداية على الربط الآلى بين الغزو السياسى والاقتصادى وامكانية الغزو الثقافى ، فما حدث فى مصر عكس ذلك ، فالغزو الذى تعرضت له مصر فى القرن التاسع عشر كان غزوا بريطانيا ، الا أن الغزو **الثقافى جاء فرنسيا لم يكن انجلوسكسونيا كما يؤكد ذلك الدكتور حامد ربيع[1] والواقع ان الثقافة التابعة تعمل على انتاج سلوك وأذواق وعادات تؤكد علاقات التبعية وتخلق من الشروط ما يكفل استمرارها ، ليأتى دور الثقافة الوطنية فى مجابهة كافة اشكال التبعية التى تخترق حياتنا الثقافية ، وهى بذلك تسعى الى تحرير الانسان من الوهم على حد تعبير الدكتور فيصل دراج .[2]**

وتؤكد الدكتوره أمينة رشيد على تناقضين يواجهان مفهوم الثقافة القومية هما :

— تناقض بين التأكيد على خصوصية الثقافة القومية والاتجاه الحديث نحو العالمية .

— تناقض بين **وحدة** الثقافة القومية والتنوع الثقافى القائم فى المجتمعات الطبقية[3] ويدعونا التناقض الأول للرجوع قليلا الى تعريف الثقافة التى **التى هى حصيلة لتراكم خبرات حياتية يكتسبها الانسان فى** صراعه مع الطبقية وفى صراعه الاجتماعى ، **ففى خوضه لمثل هذا الصراع يبدأ الانسان فى**

تشكيل سلوكياته ومعتقداته ، ويعمل على إيجاد الوسائل المتعددة من فكرية وعلمية وأخلاقية التي تنظم من فعله داخل المجتمع .. فهذه العملية المعقدة هي مايسمى بالثقافة ، وهذا يعني بالقطع اختلاف الثقافات باختلاف شروطها الموضوعية ، فلكل تشكيلة اقتصادية اجتماعية مستوى معين من الثقافة المادية والروحية ، بما يؤكد أن لكل ثقافة خصوصيتها التي تلتصق تمام الالتصاق بالمجتمع الذي انبتها ، ويصبح اسهامها العالمي في تأكيدها لهذه الخصوصية ، لا بذوبانها في خصوصيات مجتمعات أخرى ، وكذلك في اضافتها لخبرتها الخاصة لمجموع الخبرات الانسانية ، ومن هنا يشير لينين الى أن الثقافة تراث إنساني مشترك محدود بمشاركة كل شعب وبمساهمته الخاصة .. ففي مثل هذا الاطار وحده تنحل التناقضات القائمة بين القومية والعالمية .

أما التناقض الثاني والقائم بين وحدة الثقافة القومية والتعددية الثقافية في المجتمع الطبقي ، فمن الممكن تلافيه عبر الوحدة في النظام المدرسي ، ومن ثم تتحقق الثقافة الواحدة في الدولة الواحده .. ولكن يبقى أن نؤكد ان الثقافة الواحدة لا تنفي استقلالية المثقف الواحدة في الدولة الواحده .. بمثابة الوعي الذاتي النقدي لمجتمعه ، وهو اذ ينفصل عنه يتصل به اتصال البنية الفوقية بالبنية الاقتصادية [الاتصال والتمايز][3] .

وهناك العديد من الشروط التي تتيح إمكانية إزدهار الثقافة القومية أهمها الانتاج والديمقراطية، وهنا يتدخل النشاط الثوري والنظام السياسي ، ذلك أن تغيير الحياة يوجد انسانا جديدا وبالتالي يوجد ثقافة جديدة مبنية على اخلاق جديدة ، وهنا يجدر بنا أن نعود الى جرامشي الذي سخر من مواقف بعض الفنانين الذين عرجوا الى تقليد بعض المدارس الطليعية والمستقبلية وغيرها معتقدين بذلك أنهم يجددون أو يجربون ، فالأدب الجديد لن يأتي الا من الداخل[4] .

أما النظام السياسي فهو اما أن يوفر امكانية المعرفة الموضوعية بالواقع المعاش أو يحجبها لنجدنا أمام ثقافة معيبة وتابعة ، فالثقافة بهذا المعاني سياسة ، والسياسة ثورة ، وإذا انتفت السياسة والثورة انتفت الثقافة[6] .

وفي مقابل الانتاج والديمقراطية ، ترفع الثقافة التابعة شعارات مثل الأصالة والحداثة وتبدو الاصالة في التأكيد على التراث ، حيث تكشف عن موقفها الانتقائي منه ، فهي تعزله عن سياقة التاريخي ودلالته الاجتماعية اولا ثم تفسره على هواها ثانيا ليصبح عندها كما يقول د. فيصل دراج للدفاع عن التبعية ومحاربة الاستقلال الوطني . في حين ان التعامل الايجابي مع التراث يتطلب دراسته من وجهة نظر الحاضر أو من وجهة نظر الصراع القائم أما الحداثة فمفهومها لدى الثقافة التابعة هو احتذاء النموذج الامبريالي والترويج للعلاقات الاجتماعية الأوزوربية ــ الامريكية ، وذلك تحت شعارات مثل وحدة التقدم الانساني وكونية الحضارة البشرية .

وينسحب مفهوم الحداثة لدى الثقافة التابعة على الدولة لاعلى المجتمع ككل ، إذ يعنى هنا



توفيق الحكيم

تحديث جهاز الدولة والمؤسسات الاقتصادية والثقافية التى تدور فى فلكه . ولا يتعداه الى تحديث يتناول العلاقات الاجتماعية ، ومن ثم نجد ان هذا المفهوم للحداثة يكرس الفصل بين الدولة والشعب[٨]

وترصد الدكتوره عواطف عبد الرحمن فى مقالها قضايا التبعية الاعلامية فى العالم الثالث اربعة مظاهر اساسية لهذه التبعية هى :

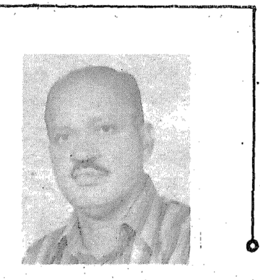
١ – **التبعية التكنولوجية فى مجال الاتصال** : حيث تعتمد دول العالم الثالث اعتماد يكاد يكون كاملا على الدولة المتقدمة فيما يتعلق بالبنى الاساسية للاتصال .

٢ – **التبعية الثقافية** : ويقصد بها تقليد انماط الحياة الأجنبية والنظر اليها كنموذج بغض النظر عن اختلال التوازن الاقتصادى بين الدول المتقدمة والدول النامية ، وما يترتب على ذلك من أهمال للتراث الحضارى الضارب فى الزمن .

٣ – **التبعية الاعلامية** : التى يمكن أن يعبر عنها بالتدفق الاعلامى ذى الاتجاه الواحد ، وما يترتب على ذلك من سلبيات أهمها القصور فى تغطية أحداث العالم الثالث ، وعدم توخى الدقة فيما تعرض له من مضامين .

(٤) **التبعية فى مجال بحوث الاعلام** : لا يوجد الباحث الاعلامى المتخصص فى دول العالم الثالث ، وتحدد السوق الدولية وخاصة الامريكية اهتماماته ان وجد ، ويرجع ذلك فى الغالب الى تلقيه تعليمه على ايدى اساتذة ينتمون الى المدارس الاعلامية الأجنبية .

وتذكر د. عواطف عبد الرحمن ثلاثة وسائل تتحقق من خلالها التبعية الثقافية والاعلامية .



د . عبد العظيم أنيس

١ - **وكالات الأنباء** : إن تقوم خمس وكالات كبرى باحتكار الانباء التى تغطى العالم رويتر ، اجانس فرانس برس ، اسوشيتدبرس ، يونيتد برس ، تاس .

٢ - الشركات متعددة الجنسية التى تقوم بعمل البنى الأساسية للاتصال ، كما تقوم بنشاطات فى مجال تداول المطبوعات والكتب والأفلام من أجل مزيد من التبعية الثقافية لدول العالم الثالث .

٣ - الاعلانات : إذ تقع وكالات الاعلان العالمية فى نطاق الهيمنة الامريكية[٩]

وفى الحقيقة أخذت قضية الغزو الثقافى والاعلامى أبعاداً جديدة بدخول الاوربيين لمجال الصراع ، كما يشير الى ذلك الأستاذ حلمى شعراوى ، فقد بدأ الأوربيون يحسون بخطورة التسلط الامريكى الثقافى والاعلامى وهذا ما تأكد فى مؤتمر اليونسكو للسياسات الثقافية الذى عقد في عام ١٩٨٢ فى المكسيك. ففى هذا المؤتمر طالب جاك لانج وزير الثقافة الفرنسى آنذاك بضرورة العمل على إيجاد مقاومة ثقافية فى موجهة الامبريالية الثقافية التى تستلب الوعى وتستولى على انماط التفكير والحياة . كما طالب بضرورة تحرير قنوات الأذاعة والتليفزيون .

وقد تحدثت أيضا وزيرة الثقافة اليونانية **فأكدت** ترحيبها بالتبادل المثمر بين الثقافات ولكنها اوضحت بما لا يقبل اللبس ان تبادل الذى يجرى اليوم هو تبادل محكوم بالسيطرة الاقتصادية وبالتالى تنعدم فيه المساواة .

وقد كان لتأكيد المتحدثين على ضرورة احترام الهوية الثقافية لمختلف الشعوب ، وتنبيهم على ان الاستعمار الثقافى لا يقل ضراوة عن أشكال الاستعمار العسكرى القديم ، اثره فى الأزمة التى وقعت بين الولايات المتحدة الأمريكية ومنظمة اليونسكو ، مما دفع بجورج شولتز وزير الخارجية

الامريكي وقتئذ الى كتابة رسالة المختار امبو فى ديسمبر ١٩٨٣ يشير فيها الى سيطرة بعض الاتجاهات السياسية والايديولوجية على المنظمة ..(١٠)

وقد قامت د . أمينة رشيد بمتابعة منطلقات الاستعمار الامريكي ثقافيا ، وبالطبع أخذت مصر كمثال ، معتمدة فى ذلك على تقرير صادر من مركز الابحاث الفرنسية فى مصر والمختصة بالتعاون التكنولوجي بين فرنسا ومصر . ويتضح من التقرير نشاط الولايات المتحدة من أجل ايجاد صفوة مصرية تسيطر على قطاعات الخدمات وادارة الأعمال ومشاريع السياحة والفندقة والوكالات . فالأمريكيون يعقدون الآمال على القاهرة ، وهى قادرة على لعب الدور الرئيسى فى تكوين صفوة العالم العربى بما فيه شمال افريقيا ، ولديها من المقومات ما يمكنها من لعب هذا الدور مثل الموقع الجغرافى ، والسوق المتسعة ، والتقاليد الثقافية ، لذا فالرصد المتتابع والمتوالى الذى تقوم به الوكالة الامريكية للاتصال الدولى لصانعى القرار لم يكن وليد المصادفه(١١)

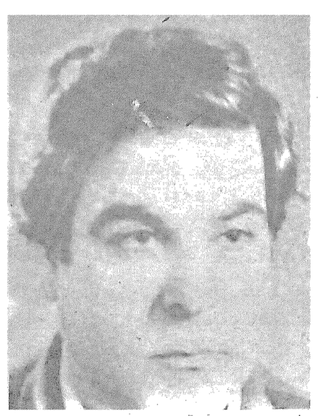
ولكي تحقق الولايات المتحدة أهدافها فى الغزو الثقافى لمصر ، فأنها تلعب الدور الرئيسى فى تنشيط التطبيع الثقافى والعلمى بين مصر واسرائيل . ويشير د . عبد العظيم أنيس الى سياسة البحوث العلمية المشتركة وتمويلها ، وكذلك الى المؤتمرات العلمية التى مولتها الولايات المتحدة واشتركت فيها مصر واسرائيل ، وكذلك منح السلام ، حيث كان الهدف من وراء كل هذه البرامج كما اعلن الامريكيون أنفسهم هو إقامة حوار بين المثقفين المصريين ونظرائهم فى اسرائيل لتعزيز تطبيع العلاقات فى اطار اتفاقات كامب ديفيد .

فإسرائيل تسعى من وراء عمليات التطبيع الثقافى والعلمى مع مصر الى اختراق الجامعات المصرية ـــ بمساعدة امريكية ـــ بالعديد من الوسائل وتحت المسميات المختلفة أهمها كما يعتقد د . اشرف البيومى متفقا فى ذلك مع د . عبد العظيم أنيس هى :

الابحاث المشتركة : وكانت اولى الخطوات فى هذا المجال فى اوائل ١٩٧٩ ترجع اساسا لباحثين فى علوم البحار بجامعة تكساس Aanalm هما روبرت آبل وسيد زكريا اللذان بدآ فى البحث عن إمكانية التعاون العلمى بين مصر واسرائيل وامريكا فى العلوم البحرية ، وأعلن آبل انه كان مهتما بما نجم عن بناء البسد من مشاكل مثل تآكل شواطىء البحر الأبيض فى كل من مصر واسرائيل وكذلك النقص فى انتاج الأسماك .

وكذلك فى مجال الأبحاث التى تتعلق بالصحة ، فقد كان هناك مشروع لدراسة ثلاثة امراض تسببها حشرات تؤثر على مصر واسرائيل منها الملاريا ، ويدير هذا البرنامج مؤسسة الصحة القومية بأمريكا ، ويقوم البرنامج فى الجامعة العبرية بالقديس وجامعة عين شمس بالقاهرة ، وقد رصدت له الأيد ٦ ملايين دولار لمدة خمسة اعوام .

المؤتمرات المشتركة بمصر كوسيلة للتطبيع العلمى مع اسرائيل : ومن اولى المؤتمرات التى شارك



د . فيصل دراج

فيها اسرائيليون. مؤتمر طب الأسنان بجامعة الاسكندرية الذى عقد فى اغسطس ١٩٨١ تحت اشراف الجمعية العلمية لطلبة طب الأسنان . وقد جاء فى بيان وقعه بعض اساتذة جامعة الاسكندرية ان اشتراك الاسرائيليين يتناقض وقرارات مؤتمرات نوادى هيئات التدريس بالجامعات المصرية بحظر التعامل مع الجامعات الاسرائيلية وضرورة الالتزام بمقاطعتها تماما فى كافة المجالات .

وهناك كذلك مؤتمر الكيمياء الضوئية الذى عقد فى جامعة الاسكندرية فى يناير ١٩٨٣ والذى نظمه مركز الدراسات العليا والبحوث بالجامعة وقد رأس المؤتمر من الجانب المصرى د . صلاح مرسى ومن الجانب الامريكى د . أحمد زويل . وقد اشترك فى المؤتمر علميون من اسرائيل ، وكان لهم خمسة ابحاث من مجموع البحوث التى قدمت فى المؤتمر وعددها ١٤٥ بحثا . وقد احتج أساتذة جامعة الاسكندرية وأرسلوا برقيات لكل من رئيس الجمهورية ورئيس الجامعة تندد باشتراك الصهاينة بالمؤتمر .

الندوات التى تعقد بالخارج : تعقد العديد من المؤتمرات بهدف احضار متخصصين من مصر واسرائيل لمناقشة قضايا محددة، وذلك مثل ندوة سالزبورج التى عقدت فى مارس ١٩٨١ ولمدة اسبوعين وكان موضوعها الاتصال والتنمية والتغيير الاجتماعى .

الزيارات العلمية لاسرائيل : ومن هذه الزيارات زيارة د . أحمد على سامى رئيس قسم طب الطيور والأسماك بكلية الطب البيطرى بجامعة الاسكندرية . وقد حضر اثناء هذه الزيارة المؤتمر الحادى والعشرين للشعبة الاسرائيلية لهيئة علوم الدواجن والذى اشتركت فيه مصر وامريكا وانجلترا وقد قدم الدكتور احمد على سامى للمؤتمر عرضا لانتاج الدواجن فى مصر وامراض الدواجن السائدة وطرق الوقاية والعلاج[١٢]

هذا ويقسم د . عبد العظيم أنيس مراحل التطبيع الثقافى والعلمى الى ثلاث مراحل لكل منها سماته الخاصة، وهذه المراحل هى(١٣)

المرحلة الأولى : وقد بدأت منذ توقيع اتفاق كامب ديفيد ، وفى تلك المرحلة شهدنا محاولات الجامعات الصهيونية لاختراق مراكز البحوث المصرية ، وهى فترة مؤتمر ووترجيت للطب النفسى الذى عقد فى يناير عام ١٩٨٠ ، وفيها اعلن الدكتور محمد شعلان استاذ الطب النفسى بجامعة الأزهر عن رأيه فى الصراع بين مصر واسرائيل حيث رده لاسباب نفسيه . وقد شهدت هذه الفترة أيضا دعوة توفيق الحكيم لحياد مصر فى النزاع العربى ـ الاسرائيلى .

وقد تميزت هذه المرحلة بالتفاؤل الشديد من جانب الاسرائيليين والأمريكيين بالنسبة لمسيرة التطبيع الثقافى والعلمى ، فقد تخيلوا انه بمقدورهم من خلال الجهاز الاعلامى المصرى وبعض الرموز الثقافية ، تحويل انتمائه من الفكر القومى المعادى للامبريالية والصهيونية الى الفكر الكوزموبوليتانى المعادى للقومية الغربية . وقد انتهت هذه المرحلة باغتيال الرئيس السادات .

المرحلة الثانية : وفيها اصبحت وسائل الاعلام المصرية اكثر تحفظا من ناحية ايراد خطوات التطبيع الثقافى مع اسرائيل ، ويورد حازم هاشم فى هذا الصدد امثلة عديدة منها ان القرار الوزارى الخاص بسفر فرقتى الموسيقى العربية والفرقة القومية للفنون الشعبية قد صدر باسماء مستعارة لأعضاء الفرقتين اتقاء للمقاطعة العربية ، وأن الصحفيين المصريين الذين غطوا هذه الرحلة عادوا دون كتابة اى شيىء يذكر عن هذا الرحلة . وقد انتهت هذه المرحلة بغزو لبنان وسحب السفير المصرى من اسرائيل .

المرحلة الثالثة : وفيها ينشط التطبيع مرة أخرى بسبب من الضغوط الامريكية ، وبسبب من الطلبات المصرية لامريكا بزيادة حجم المعونات الاقتصادية وفيها يسمح لاسرائيل بالاشتراك فى معرض القاهرة الدولى للكتاب عام ١٩٨٥ بعد أن تم منعها من الاشتراك عامى ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ ومع ذلك لم تنجح خطوات التطبيع ولم يتم اختراق المثقفين المصريين كما كان مخططا ، حتى أن الصحافة الاسرائيلية اطلقت على السفير الاسرائيلى فى القاهرة لقب « سجين المقاطعة الشعبية المصرية »(١٤) .



المصادر التى رجعت اليها القراءة

١ — د . حامد ربيع ، الثقافة العربية بين الغزوة الصهيونى وإرادة التكامل القومى (القاهرة : دار الموقف العربى ، ١٩٨٢) .

٢ — د . فيصل دراج ، الثقافة الوطنية والثقافة التابعة ، مجلة المواجهة الكتاب الخامس سبتمبر ١٩٨٥ .

٣ — د . أمينة رشيد ، ملاحظات حول مفهوم الثقافة القومية ، مجلة المواجهة الكتاب الثانى فبراير ١٩٨٤ .

٤ — د . غالى شكرى ، إشكالية الاطار المراجعى للمثقف والسلطة ، مجلة المستقبل العربى ، العدد ١١٤ ، ١٩٨٨

٥ — د . فيصل دراج ، الثقافة الوطنية والثقافة التابعة ، سبقت الاشارة اليه .

٦ — د . امينة رشيد ، ملاحظات حول مفهوم الثقافة القومية ، سبقت الاشارة اليه .

٧ — د . غالى شكرى ، إشكالية الاطار المرجعى للمثقف والسلطة ، سبقت الاشار اليه .

٨ — د . فيصل دراج ، الثقافة الوطنية والثقافة التابعة ، سبقت الاشارة اليه .

٩ — د . عواطف عبد الرحمن ، قضايا التبعية الأعلامية والثقافية فى العالم الثالث ، عرض عماد أبو غازى مجلة المواجهة الكتاب الخامس سبتمبر ١٩٨٥ .

١٠ — حلمى شعراوى ، السياسات الثقافية وحماية الثقافة الوطنية ، مجلة المواجهة الكتاب الثالث نوفمبر ١٩٨٤ .

١١ — د . أمينة رشيد ، التواجد الثقافى الامريكى فى مصر ، مجلة المواجهة الكتاب الثالث نوفمبر ١٩٨٤ .

١٢ — د . محمد أشرف البيومى ، التطبيع العلمى بين مصر واسرائيل ، مجلة المواجهة الكتاب السادس مايو ١٩٨٦ .

١٣ — د . عبد العظيم أنيس ، التطبيع ، النفوذ الأمريكى ، الطفيليون ثلاثة وجوه لعملة واحده مجلة المواجهة الكتاب الرابع — ابريل ١٩٨٥ .

١٤ — محسن عوض ، وسيد البحراوى ، التطبيع الثقافى بين مصر واسرائيل ، مجلة المواجهة العدد الأول يونيه ١٩٨٣ .

كتاب

المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى

أسرار ووثائق

محمد البرغوثى

بعد ثمانية اشهر من توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل فى ٢٦ مارس ٩٧٩ ، كان انور السادات فى زيارة إلى حيفا ووقف الرئيس «إسحق نافون» يخطب قائلا : «إن شعبينا قد أعربا عن رغبتهما الأكيدة فى السلام بمظاهر عدة .. إن هذه الرغبة ليست وقفًا على الوزراء والعسكريين .. إننا نرى أن تبادل الثقافة والمعرفة لايقل أهمية عن الترتيبات العسكرية والسياسية ..»

وفى دأب وإصرار عكف حازم هاشم ثلاث سنوات على تتبع «تبادل الثقافة والمعرفة» هذا .. ليخرج بحصيلة موجعة من الأسرار والوثائق .. حول : المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى ..

هذه المؤامرة التى لم تعدم العثور على «مطايا» من بين شرائح متدنية معرفيًا وأخلاقيًا .. مهدت الطريق للصهاينة لقاء ثمن معلوم .. ولم تعدم أيضا أن تقدم نفسها على ألسنة مثقفين كبار إتسعت افاق معارفهم !! .. وتخلصوا من العقد النفسية التى كانت ـــ ولازالت ـــ تحجب المصريين عن أبناء عمومتهم الصهاينة !!

ولكن .. متى وكيف بدأ هذا الاختراق ؟

يجيب حازم بأن إسرائيل لم تبدأ من فراغ فى مجال تطبيع العلاقات الثقافية بينها وبين مصر .. فقبل زيارة السادات للقدس فى نوفمبر ٧٧ كانت إسرائيل مهتمة بترجمة أعمال العديد من كتابنا

الكبار .. وكانت مراكز البحث وأقسام فى جامعات حيفا وتل أبيب توالى دراسة الأدب العربى وتراثه وخصوصا الأدب المصرى المعاصر ، بالاضافة الى بحوث فى نحو اللغة العربية ودراسات إسلامية و .. إلخ .

وفى الوقت نفسه كان بعض المثقفين المصريين يضيق بأن يظل عالم إسرائيل مجهولا غامضًا لديه وكان هذا البعض يريد أن يعرف ماذا يعادى ومن يعادى ؟ .. حتى لايصبح «مساقا» إلى العداء بمنطق القطيع !!

وإذا كان احمد بهاء الدين من القلائل الذين فتحوا أعيننا على نماذج من الادب الاسرائيلى فى كتابه «إسرائيليات» الذى أصدره قبل هزيمة ١٩٦٧ م .. وظل محتفظا بعدائه المبدئى للصهاينة .. فإن حازم هاشم يقدم لنا محاولات أخرى لكتاب ينتمون إلى مدرسة تفسير التاريخ «بالعقد النفساوية» .

فعبد المنعم سليم الذى خرج علينا بعد حرب اكتوبر بكتابه نماذج من الادب الاسرائيلى تذكر عنه دار الموقف العربى التى اصدرت الكتاب « انه شارك فى مؤتمرات حضرها مثقفون صهاينة .. ولذلك فإن كتابه شاهد عيان «والدار تقدم هذا الكتاب من منطلق إعرف عدوك» ..

وبعد زيارة السادات للقدس يتفق عبد المنعم سليم فى طبعة اخرى من الكتاب ؛ مع السادات «فى أن جوهر النزاع العربى الاسرائيلى : نفسى بمقدار ٧٠٪» ..

ولم يكن هذ المثقف المصرى وحده فى هذا الاتجاه ــ يقول حازم هاشم ــ فالدكتور مرسى سعد الدين الرئيس الاسبق للهيئة العامة للاستعلامات المصرية يتحدث عن مرحلة مابعد السلام قائلاً : «لقد بدأنا مرحلة جديدة بلا عقد ولاحساسيات .. مرحلة يجيزها التفكير العلمى غير المتحيز .. تفكير غير منقاد ولا يعيش على أوهام وتخيلات موروثة . وارجو أن يستمر هذاالخط الفكرى حتى نتخلص إلى الأبد من القيود النفسية التى جعلتنا مدة طويلة نعيش ظلامًا حجب عنا الرؤوية الصحيحة» ..

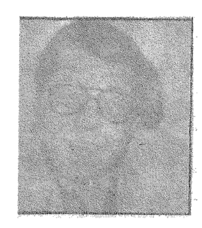
● زواج عرفى .. لكنه علمى ! ●

ولأننا من أصحاب التفكير غير العلمى الذى ينحاز لدماء الشهداء فى سيناء والقدس والجولان والضفة والقطاع .. ومازلنا أسرى تخيلات موروثة عن صابرا وشاتيلا ونابلس .. ومثقفو حكامنا هم وحدهم الذين لم يفقدوا الرؤية الصحيحة لأن رصاصات الكوماندوز الاسرائيلية التى اخترقت جسد « أبى جهاد » لم تفقأ عيونهم بينما فقأت عيون قلوبنا فتخبطنا فى ظلام العقد النفسية .. لأننا هكذا فسوف نمضى مع حازم هاشم لنقرأ معه نصوص الاتفاق الثقافى بين مصر وإسرائيل الذى وقع فى القاهرة فى ٨ مايو ١٩٨٠ .. ثم توقيع اول بروتوكول فى البرنامج الثقافى التنفيذى لعامى ٨٢ ــ ٨٣ فى هيلتون القدس فى اكتوبر ١٩٨١ (لاحظوا التاريخ) وقد وقعه عن مصر الدكتور نبيه محسن وكيل أول وزارة التعليم .. وقد شملت بنود « البروتوكول » كل أوجه النشاط الفكرى

صلاح عيسى



محمود سعيد



والأدبى والفنى فى مصر ويضيف حازم : انه فى الوقت الذى نص فيه هذا البرتوكول على مواعيد محددة خاصة بزيارات المعارض والفرق الفنية المصرية لأسرائيل .. فإن الاجراء المماثل من قبل الجانب الاسرائيلى قد ترك بلا مواعيد محددة » .

وكعهدنا بحكايات الزواج العرفى .. فإن ليلة ٨ مايو ١٩٨٠ لم تكن هى بداية التطبيع الثقافى بين الحكومة المصرية وإسرائيل ، وإنما كانت الوزة من قبل الفرح مدبوحة .. ولنترك حازم هاشم يوضح لنا : أن التطبيع الثقافى قد سبق توقيع هذه الاتفاقيات ..وقد شهد روادا مصريين ـــ للاسف كانوا أسرع من حكومة السادات فى تطبيع العلاقات ..

ولكثرة التفاصيل وأهميتها أفرد حازم فصلاً كاملاً تتبع فيه وقائع التطبيع فى كل مجال على حدة .

● فنون تشكيلية ●

يؤرخ حازم هاشم للتطبيع فى مجال الفنون التشكيلية بخبر نشرته جريدة الانباء الاسرائيلية يوم الاحد الأول من يناير عام ١٩٧٨ .. والخبر عن إفتتاح رئيس بلدية القدس لمعرض الفنان الكبير عبد الوهاب مرسى فى صالة آرتا شارع رابى عقيبا ٤ فى القدس..

وقد ظل امر هذا المعرض مجهولاً لدوائر المثقفين المصريين عامة والتشكيليين خاصة و لم ينكشف أمره إلا بعد ست سنوات وبالتحدد خلال شهر مارس عام ١٩٨٤ !!

والاهداف الجماعية التى استهدفها هذا التاريخ والتراث ، اسلوب التفكير ومضمونه وهدفه وأسلوب التعليم ومضمونه وهدفه ، اسلوب التعبير ومضمونه وهدفه وأسلوب الفعل ومضمونه وهدفه ومجموعة القيم الاخلاقية والسلوكية التى توجه هذا الفعل وتهديه ، إلى غير ذلك من العوامل المتفاعلة والمؤثرة بعضها فى البعض ، والتى تتكون من محصلتها ثقافة امة من الامم .

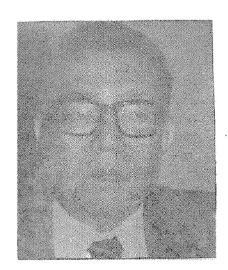
وبالثقافة القومية نعنى فى هذا الاطار المقومات الرئيسية للشخصية المصرية العربية تلك المقومات التى شكلت، وتشكل درع الشخصية المصرية العربية وسلاحها معا فى مقاومة كل غزو اجنبى لارضها ومقدراتها وفى الانتصار فى نهاية المطاف على كل محاولات فرض التبعية عليها والمستهدف الان هو طى صفحة من صفحات ثقافة مصر وفتح صفحة جديدة تناقض منطلقاتها كل منطلقات ثقافة مصر القومية التحررية النضالية اى سلب الشخصية المصرية العربية درعها وسلاحها معا فى مواجهة الهجمة الصهيونية الاستعمارية.وليس وضع المثقف المصرى اليوم موضع الاختيار بين امته العربية وبين المعسكر الصهيونى الاستعمارى سوى خطوة فى هذا الاتجاه .

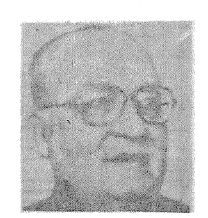
والمثقف المصرى مطالب اليوم ان يختار بين انتمائه الوطنى والقومى، وبين التنكر لوجوده ولكيانه ولقوميته ولتراثه القومى وتاريخه النضالى التحررى ولكل المنطلقات التى ارتكزت عليها ابتكاراته وابداعاته ومنجزاته الفكرية والفنية والتقنية ، والحرمان من القاعدة العريضة التى احتضنت ومازالت تحتضن بامتنان عميق هذه المنجزات .

ان المثقف المصرى مطالب بالاختيار بين ان يكون اولا يكون وقد اختار فعلا مبينا سلاح المقاطعة .

ونحن اليوم اذ نطرح شعار المقاطعة ، لانصدر عن خوف مما يسمى بالتحدى الحضارى فهذا التحدى قائم فى المنطقة فعلا منذ ان زرعت فى قلبها اسرائيل زرعا ، كجسد غريب ، وقد اثبتت مصر العربية فعلا السبق على اسرائيل فى هذا المضمار ، ولولا التقدم الحضارى لمصر متمثلا فى اقامة قاعدة ضخمة للتصنيع وفى اتجاه واضح لتحرير الاقتصاد المصرى من التبعية الاجنبية وفى توزيع أعدل للدخل القومى، لما كانت حرب ١٩٦٧ التى أستهدف منها ؟ الاستعمار والصهيونية انزال الهزيمة بمصر ووقف مسيرتها الحضارية ، واعادة التوازن بتسييد اسرائيل على المنطقة من جديد.ومن ثم اثبتت الخبرة المصرية تفوقها على الخبرة الاسرائيلية فيما يسمى بالتحدى

أحمد بهاء الدين





ثروت أباظة

ومن معرض مرسى إلى معرض أعمال السجاد لأطفال قرية الحرانية المصرية فى جاليرى الفنون الذى تملكه الصهيونية آماليا آربل فى إسرائيل ..

وفى عام ٨١ يشترك ٢٦ فنانا تشكيليا مصرياً بأعمالهم فى الصالون السنوى للجمعية الوطنية الفرنسية للفنون الجميلة .. ولولا تواجد الفنانة المصرية انجى افلاطون فى باريس بالصدفة .. لظل هذا العدد من فنانينا الكبار لايعلم انه وقع فى فخ عبد الاحد جمال الدين المستشار الثقافى المصرى فى فرنسا آنذاك .. وكمال خليل سفير مصر فى فرنسا وشقيق مصطفى خليل رئيس الوزراء الاسبق !!! .. وفاروق حسنى وزير الثقافة الحالى الذى كان ملحقا ثقافيا لمصر فى فرنسا ..

لقد اكتشفت انجى افلاطون ان المعرض كله عبارة عن احتفالية للسلام بين مصر وإسرائيل وأن معرض مصر بجوار معرض اسرائيل وفى مكان بارز جدا من صالة العرض .. وثارت ثائرة الفنانين فى وجه الحكومة .. فردت عليهم بتولية عبد الاحد لمنصب الرئيس الأعلى للشباب .. وفاروق لمنصب وزير الثقافة !!

جريمة .. كاملة السداد

فى إبريل ٨٢ كتاب سعد مرتضى سفير مصر فى اسرائيل فى ذلك الوقت خطابا إلى مدير شركة نفرتيتى للشحن فى تل أبيب جاء فيه « برجاء التفضل بالتنبيه بإتخاذ اللازم نحو شحن عدد ١٣ صندوقا بداخلها لوحات الفنان محمود « مسعود» من تل أبيب إلى القاهرة » ..



ويتم شحن المعرض إلى القاهرة .. لنكتشف فضيحة هى أقرب إلى الكارثة ! بل هى جريمة فى حق الوطن .. لقد تعرضت اللوحات للتلف والخسران .. ولم تكن كلها للفنان محمود سعيد .. بل كانت لوحات الراحلين يوسف كامل وأحمد صبرى ضمن صناديق الشحن . أما كيف ذهبت اللوحات إلى اسرائيل .. فتلك قصة يعلمها محمد عبد الحميد رضوان وزير الثقافة الاسبق الذى اصطحب قرينته معه إلى اسرائيل لافتتاح المعرض فى اسرائيل .. وعاد بعد ليلتين تاركا الدكتور يوسف شوقى وكيل وزارة الثقافة لحماية المعرض .. ولكن ، لمدة أسبوعين شهدت استديوهات الاذاعة والتليفزيون فى إسرائيل يوسف شوقى متحدثا بارعاً عظيماً للسلام .. وكان كلما تفوه بكلمة أو ظهر على شاشة صرف أجر ماقدم فور الانتهاء .. وما أن تمت مهمته المقدسة !! .. حتى عاد الى الوطن تاركاً اللوحات فى اسرائيل .. ولكنه عاد معه بإجابة شافية عن التساؤل القديم حول أسباب ترقيته إلى وكيل وزارة على عهد وزارة الصاوى . رغم إحتشاد التقرير السرى للرقابة الادارية عنه بكل مايمنع الترقية .. وليس مهما بعد ذلك أن نقف على جهل سفير مصر فى إسرائيل ونطالب بالسخرية منه لأنه لايعرف محمود سعيد .. ويسميه محمود مسعود !!

★ موسيقى .. رقص .. غناء ★

إن الملحنين المصريين يقتبسون من إنتاج الموسيقار اليهودى المصرى داوود حسنى فى أغنية « قولوا لعين الشمس » بغير ان يشيروا الى أفضاله هكذا أذاع راديو تل أبيب فى أغسطس ٨٢ . ثم ينظم مدير المركز الاكاديمى الاسرائيلى فى القاهرة فى يناير ٨٤ محاضرة عن الموسيقى العربية وتأثيراتها على الموسيقى اليهودية . ويلقى المحاضرة آفنون شيلوح عالم الموسيقى الاسرائيلى . وجامعة تل أبيب تطارد سمحة الخولى رئيس أكاديمية الفنون المصرية وزوجها المؤلف الموسيقى .. وإبنتها العازفة .. وتدعوهم



للمشاركة فى مؤتمرات دولية من أجل السلام فى الشرق الأوسط .. وهى لاتستجيب . ولكن محمد عبد الحميد رضوان يصدر قراره الوزارى بالترخيص لأعضاء الوفد المصرى وفرقتى الموسيقى العربية والقاهرة للفنون الشعبية بالسفر إلى إسرائيل للاشتراك فى مهرجان تل أبيب فى مايو ٨١ ... ويسافر أعضاء الوفد (١٢ موظفا من وزارة الثقافة مع أعضاء الفرقتين وعلى رأس الجميع الدكتور يوسف شوقى .

(وشادية الكرمل) المطربة الاسرائيلية تشدو بأغنية « أميرة لكن أمورة » كلمات مؤرخ الفن المشلول عبد الله احمد عبد الله ولحن : سيد مكاوى !!

★ كل هذه المواجع ؟ ★

« إن تاريخ اليهود .. هو تاريخ مصر » .. كان هذا ماحاول اليهودى الامريكى مارك كوهين أن يثبته فى محاضرة له بالمركز الاكاديمى الاسرائيلى فى القاهرة عام ٨٣ .. والمركز يعمل بالتنسيق مع المخابرات الاسرائيلية والامريكية ومهمته كما يوضحها مدير المركز بنفسه : هى تسهيل مهمة الباحثين الاسرائيلية فى مصر .. وإجتذاب أكاديميين مصريين بعيدين عن التعصب ، والانفاق على البحوث الخاصة بتاريخ اليهود فى مصر .. والخاصة بالدين اليهودى وعلاقته بالدين الاسلامى .

أما عن الاختراق فى مجال الادب والفكر والسينما فحدث ولاحرج فقائمة الذين تهاونوا ورضخوا تزدحم بثروت أباظة حتى يضم تكلا القاص السكندرى عديم الموهبة .. ويهرع حشد من مفكرينا الاجلاء للقاء (إسحق نافون) رئيس إسرائيل السابق فى قصر عابدين فى أكتوبر ١٩٨٠ (لاحظوا إكتوبر مرة أخرى)



وصلاح عيسى وحلمى شعراوى يوزعان بيان ضد إشتراك إسرائيل فى معرض الكتاب عام ٨١ ... فيتم التحقيق معهما .. ومع كل من وقعوا على البيان أمام نيابة أمن الدولة ..

ومحمد شعلان النفساوى يتوعدنا بعلاجنا من الأوهام ... ويزور إسرائيل مرات عديدة ليتخلص قبلنا من العقد .. وحسين فوزى يمنح الدكتوراه الفخرية من جامعة تل أبيب !!

والسادات يمنح الدكتور محمود بدر وساماً ردا على احتجاج نقابة الاطباء ومحاسبتها له على زيارته لاسرائيل !

وسمير رجب موظف الارشيف فى جريدة الجمهورية يصبح نائبا لرئيس تحرير الجمهورية .. ثم رئيس لتحرير المساء رغم ، ثم أخيرا رئيسا لمجلس ادارة دار التحرير كلها و ويتغاضى السادات «الحنون» عن خسارة المساء ٩٠ ألف جنيه فى عام واحد !! وموسى صبرى يملك عزبتين على ترعة المنصورية .. ويعيش فى فيلا انيقة تضم حمام سباحة ومحطات لتربية الدواجن والعجول واسطبلا للخيول .. وهو الذى لم يكن يملك حتى قيراطاً واحدا قبل رئاسته لتحرير أخبار اليوم .

ومحسن محمد الذى حول سيارته (الفيات ١٢٥) فى بداية السبعينات لتاكسى عداد حتى يساعده دخلها فى متطلبات الحياة ، أصبح من أصحاب الملايين .

أما أنيس منصور ومحمد عبد الجواد ومكرم محمد احمد .. فلا داعى لمزيد من الغثيان لأن حازم هاشم قد أبدع فى رصد ملامح المواجهة ..

★ المقاومة ★

إن من أبرز ماحدث على طريق المقاومة المصرية للتطبيع .. تشكيل لجنة الدفاع عن الثقافة القومية

التى عملت فى اطار حزب التجمع . هكذا يقول حازم .. ثم يمضى ليقف عند صلاح عيسى وحلمى شعراوى ومظاهرة معرض الكتاب أثناء بيان المثقفين المصريين لا للكتاب الصهيونى فى المعرض ... وتتصاعد المواجهة وتستمر فيلقى موشيه ساسون أول سفير إسرائيلى فى مصر بمحاضرة فى جامعة تل أبيب عام ٨٣ عن موقف المثقفين المصريين من التطبيع ويحذر إنهم يلحقون الأذى بمصر نفسها أكثر مما يلحقونه بإسرائيل ..

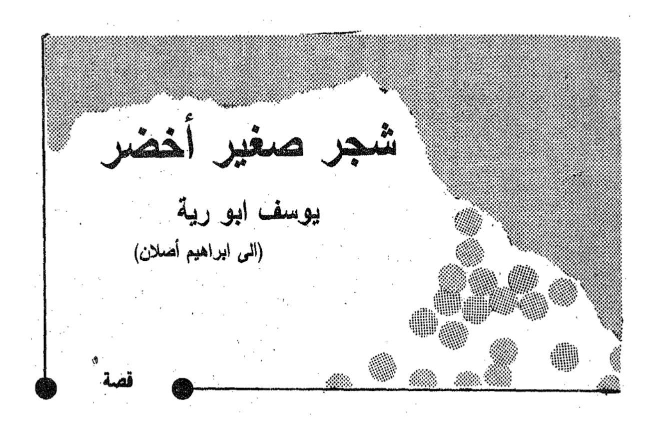
وتنشر صحيفة معاريف الاسرائيلية إعتراف « مائير كاهانا » بواقعة خطابات التهديد بالقتل التى وصلت إلى عدد من مثقفى مصر الرافضين للسلام مع العدو الصهيونى .. ولكن قلب الوطن لايكف عن العناد .

أما بعد

فى شهر فبراير الماضى توالت تحقيقات الزميلين مصباح ... ومحمد موسى فى الاهالى حول المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى .. ضبط مصباح رجال «العباء البرجوازى كامل الدسم» يبيعون الشهداء باللوف والمسامير والصفيح .. وأفزعنا محمد موسى بتلميذ الاعدادى الذى يؤمن بالسلام .. ويرفض إقامة دولة فلسطينية ويتعلم العبرية ويراسل راديو إسرائيل .. وحلمه الوحيد هو السفر إلى إسرائيل .. ويجرى كل هذا إشراف إثنين من المدرسين بالمدرسة كانا قد حصلا كل منهم على منحة دراسية فى إسرائيل فى عهد السادات ..

ولذلك .. فحازم هاشم مدعو لأن يواصل حلقات بحثه الجاد ..
والاستمرار فى ترصد المؤامرات .. وإعداد قائمة الذين يبيعون الوطن ..
وأيضا قائمة الذين يمنحون الحياة شرف الاستمرار فيها .





هكذا خرجنا من البلد فى موكب واحد ، الجد على مطيته ذات البرذعة التى تتدلى منها شراشيب ملونة وبمحاذاته تسير حمارتان يعتليهما ولداه الكبيران ، اما نحن فقد صفونا على حمارة عارية الظهر ، والرجال الذين يعملون لدى الجد ، وراءنا يجرجرون الماشية . وانتشر التراب حولنا فى زوبعة تخفى خط سكة الحديد ، وماوراءه من صفوف العبل .

كنا فرحين بتلك المغامرة المجهولة التى أعلن عنها الجد ليلة لأمس ، حين كان يركز على المسند فى «فراندة» دار العائلة ، وهو يحادث آباءنا وأمهاتنا المنبثين حوله .

قال : الكل لازم يكون معنا فى الغد .. حتى العيال سنحتاج إليهم .

ولا ندرى حتى الآن فيما سيحتاجون إلينا ، ولكننا منينا أنفسنا بيوم رائع .

حين وصلنا العزبة رأينا أهلها ينظرون الينا بكراهية ، ولم يلق الجد السلام على أحد ممن مروا بنا ، وكذلك فعل أبوانا .

وفتح لنا باب الدار المهجورة ، وقال : لا أحد يخرج من هنا حتى أطلب منه ذلك .

وخرج هو وولداه ورجاله الى رأس الغيط .

وقبعنا فى الحجرة المطلة على الجرن ، نبص من نافذتها .

قال على : سمعت أبى يتحدث إلى أمى عن أرض لنا ستملكها لنا الحكومة .

وسأل محمد : ولكن ما دورنا نحن فى ذلك ؟

قلت : ربما يريد الجد منا الاشتباك مع أولاد الناس الذين لا يريدون ان يتركوا لنا أرضنا

وسأل على : ولكن كيف يريد جدنا الاستيلاء على أرض ليست له ؟

قال محمد : أنت لا تعرف شيئا فالجد قد اشترى هذه الأرض ، ولكن هؤلاء لا يريدون تركها له .

وقلت : أنا اعرف ان جدنا كان كثيرا ما يذهب الى المحكمة ، وقالت له المحكمة الاسبوع الماضى إننا نظرنا فى الأوراق التى بحوزتنا وثبت لنا أنها من حقك . وسمعنا صوت محرك السيارة يعلو ضجيجه كلما اقترب ، وشاهدنا الغبار يرتفع فوق أسطح الدور ، ووقف «البوكس» الحكومى بالقرب من مدار الساقية ، ونزل منه ضابط على رأسه «بيريه» يضوى نسره فى ضوء شمس الصبحية الصاعدة لتوها من الحقول، وقفز من مؤخر «البوكس» غدد من الجنود يرتدون البدل الميرى الخشنة ، وبأيديهم بنادق كبيرة ، وقفز معهم رجال يرتدون الجلابيب البلدية وعلى رؤوسهم طواقى من الصوف ، ساروا جميعا على حافة القناة ليقفوا تحت الكافورة التى يبدأ من عندها «مارس» الأرض وظهر الجد وأولاده ورجاله من مكان خفى ، وعبروا القناة ليسلموا على الضابط ، ورأينا الضابط يشير الى حوائط الدار مرة ويشير الى امتداد الزرع مرة اخرى ، وجاء واحد من رجالنا ليخرجنا من الدار .
ويدفعنا أمامه نحو القناة ، جعل ساقيه على حواف القناة ، ومد يده ليعاوننا على العبور الى الضفة الأخرى .

قال الجد للضابط : هنا يبدأ فدان الأرض ، من الجدار حتى زرعة القمح .

كانت الأرض التى أمامنا مزروعة بأشجار الجوافة والليمون والبرتقال ، وتنتشر بين جذوعها نباتات خضراء صغيرة .

مال الجد علينا ليقول : بعد ان يقيس لنا الضابط المساحة المقررة سأشير اليكم بيدى فتدخلون جميعا لتقتلعوا هذه الشجيرات ، واشار الى الشجيرات الخضراء الصغيرة المنتشرة بين جذوع الليمون والجوافة والبرتقال .

وعاد الضابط ليسأل الجد : ولكن أين اصحاب هذه الدور ليوقعوا على التسليم .

رد أحد رجالنا : كانوا حتى لحظة يا سيادة الضابط منتشرين على الجسر ولكنهم اختفوا فجأة .

ارسل الضابط واحدا من الجنود ليبحث عنهم ، ولكنه عاد بعد فترة ليقول : الأبواب مغلقة والعزبة ليس بها صريخ ابن يومين يا افندم .

صرخ الضابط : انشقت الأرض وبلعتهم ، اطرق الأبواب واسحب من تجده من قفاه .. اذهبوا جميعكم للبحث عنهم .

وانتشر الجنود ما بين الدور للبحث عن أهل العزبة ، وراح الضابط يخوض مع الجد بين الزرع

بينما وقفنا نحن تحت الكافورة ننتظر الاشارة ، ونراقب الحذاء الميرى الكبير يدوس النبات الفضى .

عاد الجنود من أماكن متفرقة ، ووقفوا صفا أمام الضابط وقال أحدهم وهو يلهث : لا أحد فى الدور يا افندم ، لا بهيمة ولا حتى دجاجة .

وصرخ الضابط حتى انحبس دمه الأحمر فى وجهه : كيف تجرؤ وتعلن ذلك فى وجهى .

وتبدخل جندى آخر : يا افندم طرقنا كل الأبواب ، ولم يرد علينا أحد .

ومال جدنا على أذن الضابط : ربما اختفوا فى حقولهم البعيدة .

وانتفض الضابط وهو يقول : خلاص .. استلم ارضك يا حاج والمعترض يرينى وجهه فى المركز .

لم يكمل الضابط جملته حتى لمحنا يد الجد تشير إلينا ، فاندفعنا إليه وسط الزرع متساءلين ، وأشار الى حافة القناة : ابدأوا من هناك .

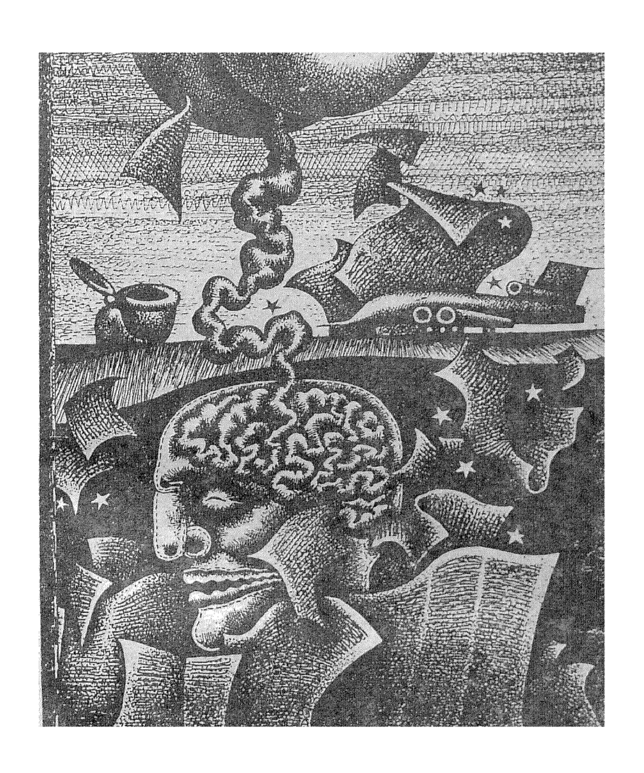
وأشار الى رجاله الذين كانوا قد عادوا من دارنا المهجور بفئوس كبيرة ومناجل لها جوانب حادة ليضربوا بها جذوع الاشجار ، وانضم اليهم آباؤنا ، يقصفون ما تقع عليه أياديهم القوية ، وظللنا فى مكاننا لا نبرحه ننظر الى وجه الجد الذى سال منه العرق حين التفت جهتنا ، جمعنا بين يديه بعنف ، وصاح مندهشا : أمازلتم فى أماكنكم .. هيا .. ابدأوا من هناك

ولم نكن قد فهمنا ما يريد ، بل نظر كل منها الى وجه الآخر متسائلا ، هل نبدأ مع الهواء ليس هناك من نشتبك معه حيث اننا لم نر بعد عيالا فى عمرنا ، وكنا نتوقع أن الكبار للكبار والصغار للصغار .

وكنا تحادثنا سويا حول استخدام اليد والساق وحركات القفز السريع ، وتدربنا قليلا حتى تركنا فى حبسنا ، فى الغرفة المطلة على الجرن ، وشدنا الجد ليحنى ظهورنا على الأرض : ابدأوا من هنا لا اريد ان أرى نبتة خضراء .

وعاد الى الضابط وهو يبرطم بالكلام : سنلقى بقاذوراتهم هذه فى المصرف . وما كدنا نميل لنلمس رؤوس الشجيرات حتى سقط علينا وابل من حجارة ، لم ندر أول الأمر مصدره ، وحين انتصبنا ، نظرنا الى الجد على ظن انه غاضب علينا ويريد ان يحثنا على العمل ، ولكننا وجدناه مطروحا هناك تحت شجرة الليمون ، عمامته مفكوكة وملقاة بعيدا عنه ، والضابط يهرول خارجا من الأرض بعد ان أطاح حجر كبير بالبيريه ، حاول ان ينحنى ليمسك به ، فصدمه حجر آخر فى صدغه ، فخرج وهو يجعر بأعلى صوته ممسكا جانب وجهه : امسكوا أولاد الكلاب .. امسكوهم .

وانتشر الجنود ، وحاصروا الدور ، مصدرين بنادقهم على صدورهم ، ورفع الولدان أباهم عن الأرض ، وربعاه بين أيديهما حتى مدد تحت الجدار الذى قبعنا أسفله نحمى رؤوسنا من الحجارة المنهالة من فوق السطوح .



وصاح الضابط وهو يتحسس يده المدماة : كيف سيهربون من العدالة سأريهم جميعا !! واعتدل الجد فى جلسته وراح يكور عمامته وهو يردد : سأمحو ذريتهم عن وجه الأرض .. هؤلاء المناجيس، يريدون ان يرتعوا فى أراضى الناس .

وانهالت على رؤوسنا أقراص الجلة المجففة وأكوام القش ، فجرينا نحو الجرن ، سقط منا على فى القناة ، فعدنا على عجر وجررناه ورءانا بينما جلبابه يقطر الماء فى خبط الطويل ، هناك وقف الجد لاهثا ، وحوله اولاده يهدئون روعه ، ويمسك احدهم بيده : أهدأ يا أبى الحكومة تعرف شغلها .

ودفعه بكوعه : اتريدني ان اهدأ يا نعجة ، ترى هؤلاء المناجيس يسقطون أباك على الأرض فلا تتحرك نخوتك انت وأخوتك

ورد الآخر : وماذا تريدنا ان نفعل ، والحكومة كما ترى لا بقدر عليهم .

واقتربت منه لأقول : الضابط سال دمه يا جدى .

فدفعنى بعيدا : لا خير فيكم ولا فى آبائكم كأنى افعل هذا لنفسى .

وارتفعت رؤوس الرجال والنساء فوق السطوح ، ينسحبون خفية من وراء صناديق الغلال ، وقف واحد منهم واتجه نحونا : على جثتى يا حاج .

وقامت النسوة وبدأن يهززن بطونهن ويزغردن ، ويطلقن الشتائم القبيحة : بعينك يا مفترى .

واذار لهم الجد ظهره ، ووبخ ولديه : اتسمعون هذا وأنتم مكتوفو الأيدى . فنفضا ايديهما وراح احدهما ينادى على الضابط : تفضل يا افندم هنا .

ولكن الضابط اشار ساخطا : ليس قبل أن أربيهم واحدا واحدا

وكان الجنود قد اقتحموا المنازل ، وأطلق بعضهم البنادق بطلقات فى الهواء ، ورايناهم اخيرا يوفقون فى الصعود الى السطح ، ليسحبوا الرجال من اقفيتهم ، وبداوا يجمعونهم فى كتله واحدة وسط الجرن ، والنسوة رحن يصوتن من خلفهم : واخدينهم على فين ياظلمة ؟ .

ولم يهتم الجنود بصراخهن ، وبدأوا يدفعون الرجال بمؤخرات البنادق ثم ظهر أخيرا الرجل الكبير صاحب الدار متلفعا بشال الصوف البنى وممسكا بيده شومة لها بروزات خشنة

اقبل جهة الضابط غير هياب : على جثتى هذه الأرض .

ورد عليه الضابط بتعالٍ : سأعرفك بأن فى البلد قانونا لا يغفل ...... ولا ينام

والنسوة لم يكففن عن الصوات مرة والزغردة مرة ، ورفعن أغطية رؤوسهن السوداء ، وبدأنا يشلشلن ، فاتجه الضابط اليهن شاخطاً : إن لم تحبسن أصواتكن فى اجوافكن سأربيكن جميعا . وصرخت واحدة فى وجهه بعد ان قذفته بحجر كبير قفز من فوقه ببراعة : ربنا على القوى .

وأمر الضابط الجنود بأن يقيدوا الرجال فى حبل واحد ، ويسوقوهم الى «البوكس» وبدأ الجنود

تنفيذ الاوامر وسط العويل والشتائم ، وحرك الجد لسانه بعد أن جرى ريقه ، وساقنا نحو باب الدار:
ادخلوا انتم .

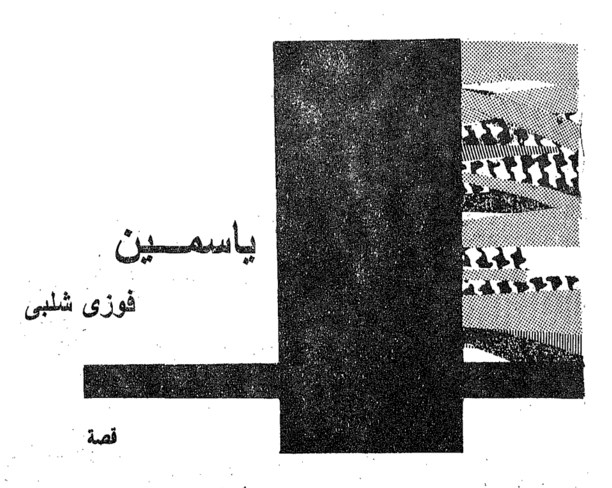
ومرقنا بسرعة الى الحجرة المطلة على الجرن ، وراقبنا المشهد من وراء السلك المقطوع ، ولحق بنا رجال الجد ، ثم دخل الجد وأولاده ، واحكموا غلق الباب ، بينما راح الجنود يسحبون رجال القرية نحو «البوكس» ليقول للجميع : سأعرفكم جميعا بأن فى البلد قانونا لا بد أن يحترم .

وعفر «البوكس» المكان حين قفز باتجاه البلد .

جرت النسوة وراءه يحدفن الطوب ، وينثرن التراب ، ثم عدن باكيات مهزومات الى الرجل الكبير الذى وقف تحت الكافورة مسددا عصاه الغليظة فى وجه الهواء يحدث شخصا بعيدا عنه لا يبين كأنه هناك فى سمك السماء .

أنت شايف وعارف .

ثم تركنه واقبلن جهتنا يرفعن جذع الشجرة الميتة ، والحجارة الطينية الجافة ، ويقذفنها بآخر العزم ، وكنا أوصدنا على أنفسنا الأبواب والنوافذ ، نتسمع لدبيب اقدامهن ، ودفعات اكتافهن القوية فى الباب القديم ، وسقطت علينا بعض الحجارة من السقف المفتوح فتوزعنا فى الحجرات .



ياســمـين

فوزى شلبى

قصة

صهلت فرس سوداء صهيلا عاليا ، وانطلقت قبل أن ينتهى (العربجى) الضامر من فك سرجها ، واحتوت مهرة صغيرة تكاد تلعب بها الرياح ، تقف فى وداعة .

- ١ -

رفعت « صفاء » يدها بتلقائية ، ووضعتها على بطنها - التى كانت تسبقها - فتذكرت لتوها أنها حبلى ، وأنها بعد يوم واحد ستصبح فى الشهر الثامن ، وأنها يجب أن تحمل الجنين برفق .

(... كنت مساقة الى الاستسلام لمشاعرى التى لم أكن أعرف لها وضعا ثابتا . لم أعِ بالتحديد متى استجبت لنداء خفى صدر عنه ، نداء جعلنى أرى فيه كل رجال الدنيا . وفى ليلة الزفاف - منذ سبعة أشهر تقريبا - كنت موهومة لكثرة ما سمعت ، وقرأت عن لحظة فض غشاء البكارة . وحين أغلق '' فؤاد علينا الباب لأول مرة ، واقترب منى وهو يفيض رقة تبدد الوهم ...)

ليلتئذ لم يجرؤ خدر النعاس أن يقترب من فراشهما . ذكرت له أنها تحب الأشياء الصغيرة ، الجميلة ، واللون الأخضر ، والأبيض ، وكل شىء من ذلك القبيل . ضحك ضحكة طويلة ، صافية ، لا تشوبها شائبة .

* * *

إنحدرت فى شارع شبه مظلم ، وشبه خال أيضاً . تعثرت أقدامها فى علبة صفيح فارغة . هبت ريح خفيفة وطوحت بفروع شجرة يتيمة ، تحول فيها حفيف الأوراق إلى أنات مكتومة لقتيل يسلم

الروح . مسافة قصيرة وتتجاوز الشارع الهادىء إلى ميدان يئن بضوضاء ، وأنوار مبهرة . ومساء أمس فضت بكارة الصمت ، وقالت لزوجها :

- أمنيتى أن أنتهى من عمل البيت - بعد ترك العمل الآخر نهائيا - وأجلس فوق هذه الكنبة ، وأتابع ناصية الحارة ، وأتوه فى الوقت الذى ستعود إلىّ فيه من عملك ، وأستعرض تفاصيل حُبنا الصغيرة .

رد « فؤاد » بصوت بدا حزينا :

- لو خيرت بين أى من المواقف التى تضجر الحياة منها ، لاخترت أن أكون وحيدا فى صحراء .

هالها تعليقه على أمنيتها ، وأحست بجفاف فى الحلق . وفى الصباح فارقته صامته .

(... بيتنا الصغير صار محتاجاً مهتاجاً . سنصير ثلاثه بعد شهرين ، والحاجات فى ازدياد دائم ، فهل يأتى يوم لا نشعر فيه بالحاجة ؟ اضطرتنا الديون المتراكمة لقبولى العمل المهين ، من الضحى إلى ما بعد العشاء ، لتزداد حياتنا اضطراباً ...)

وقفت مترددة فى عبور الميدان إلى الجهة الأخرى . فزعت حين مرقت عن يمينها سيارة سوداء .

ظلت للحظات فى حيرة . جالت بنظراتها الف مرة بين السيارات المسرعة .

وبخطى بطيئة ، محاذرة ، نزلت من على (الرصيف) . بعد خطوات فاجأتها سيارة أخرى - سوداء أيضاً - بفرملة شديدة فقدت توازنها تماما ، صدرت عنها صرخة توقف لها المكان ، وذاب بدراجته البخارية ذلك الذى طرحها ارضا .

* * *

تجمع عشرات العابرين من كل صوب . صنع خلق كثير حلقة كبيرة حول الحبلى التى انكفأت على وجهها . شاب ريفى اتجه الى محل بقالة ، ورفع سماعة التليفون طالباً النجده . كل قادم كان يريد رؤية المصابة بدافع غريزى ، وبعد أن يخترق الزحام ، بصعوبة ، يمتلىء قلبه بمزيج قابض من الرهبة ، والرثاء والخوف . رجل وقور يستفسر من امرأة خرجت لتوها مهمومة فتقول :

- البنية جسمها سليم ، لكن مش دارية بحاجة يا حبة عينى !!

الصوت المميز للنجدة يعلن وصول العربة التى هبط منها أربعة رجال ، كبيرهم بيده عصا ، رفعها وأشار للقصير الذى يسير عن يمينه بتأدب مبالغ فيه ، إشارة سريعة ، انتفض القصير وأمر الرجلين الآخرين - الأقل مظهرا - بإفساح الطريق أمام حامل العصا ؛ الذى إلقى نظرة مسح بها كل الوجوه ، وطلب البحث عن هوية المصابة ، ثم أمر باستعجال عربة الأسعاف ، التى أتت أخيراً ، وهبط اثنان - السائق النحيف الهزيل ، وآخر عجوز وضعوه داخل سترة صفراء - بينهما ناقلة حديدية صدئة عليها دماء متجمدة . رفعت المصابة من مكانها ، وسأل صاحب العصا عسكرى المرور عن رقم السيارة ، فتلعثم ثم أجاب :

- كان يركب دراجة بخارية ، ويرتدى (قميصاً) أحمر مشجراً ، وبنطالاً (جينز) كحلى .

- ٢ -

عنبر الإستقبال يضج بوجوه يعلوها قطوب حزين ، ووجوه أخرى تمتعض فى ألم وحسرة وصرخات تتلاحق وتشق - كالسكين - سكون الليل ، والحبلى تحاول الاستفاقة - بعد إلقائها على سرير قذر منكوش - وقد صار وجهها الأبيض المستدير يفيض ألماً ، يتقلص ، تدور العينان ويصبح لونها أقرب إلى السواد .

شاب أسمر ، رسمت الحيرة تهاويلها على وجهه ، يهرول حيث توجد « صفاء » وحيدة ، تطلع إليها مبهوتاً ، فانتبهت إليه أخيرا ، وتكفلت ملامح وجهها باستمرار الحديث الصامت بينهما . حدقت فيه مليًا ، وما لبث - هو - ان احتضنها ، حينئذ ماتت الكلمات . لحظات مريرة مرت و« فؤاد » لا يقوى على فعل شىء ، ثم هب ثائراً فى وجه طبيب الامتياز . وأقبلت ممرضة معقودة الجبهة ، وغرزت إبرتها فى ذراع الحبلى ، فانطلقت صرخاتها المتوجعه . صاح ، ثم تهاوى على مقعد وحيد ، وتخبط فى الفراغ . تملكته رغبة جامحة لتحطيم شىء ما ... ؟ لاستنفاذ شىء ما ... ؟ واحتواه صمت غريب بعد ما أخبروه بأن حالة زوجته لا تستدعى البقاء بالمستشفى . صرخت أعماقه واتجه صوب الطبيب الذى حدثه دون أن ينظر إليه :

- الجنين سليم وإصابة (الخلاص) على أثر الصدمة بسيطة ! .

وانصرف عنه ، كلية ، إلى ممرضة تبتسم له !! .

وحين تلقى المسئول الكبير بالمستشفى شكوى « فؤاد » بالفتور واللامبالاة ، انعدم احساسه بالعزه ، وأحس أنه مهان . ترك زوجته فى أنين جارف ، وعاد بسيارة أجره حملتها وحفنة الأقراص إلى البيت . « الجنين سليم وإصابة (الخلاص) على أثر الصدمة بسيطة ، لكنه لو تمزق ستحل الطامة الكبرى »

اهتز بدنه لما مر هذا الخاطر برأسه ، كأنه لسع بتيار كهربائى وانبثق فى قلبه شعور مبهم بالكارثة .

- ٣ -

الليل يمضى ثقيلا ، بما يحوى من غربة وآلام . طالعته بعينين مؤرقتين بالرجاء والألم سيطرت عليه الأحزان ، وران على البيت سكون كئيب .

(... لما انضمت حديثا معنا لفرقة الهواه المسرحية تأكدت أن البراءة كامنة بكيانها . وجدت كل الأشياء تدفعنى للتشبث بها . توهمنا أن شيئا لا ينقصنا ، أو أن فى الحياة أية غرابة ! راحت الأيام تمضى بنا هينة لينة ، ووقفت الظروف حائلا بينى وبينها . أرهقت نفسى ، وما زلت ، للحصول على دخل إضافى بجانب الإعانة التى اتقاضاها مقابل المؤهل العالى - الذى كان أمنية كبرى لأبى - وأنقضى زمن دونما تقدم ملموس وهى تصد كل طارق لبابها ...)

فجأة ، صدرت عنها أول صرخة . فى صدره عربدت الحيرة والأحزان . بيد مرتجفة ناولها قرصا آخر منالأقراص ، ابتلعته بصعوبة ، وترنحت على الوسادة

(... كنت أحيا حياة روحية - حرة ، تماماً كشخوص محاولاتى التى أطلق عليها البعض اسم

مسرحيات عبثية ، خشيت أن تستسلم - مرغمة - لضغط أهلها ، غامرت وحصلت على أثاث بالتقسيط ، بجانب ديون خلو الشقة الضيقة فى هذا المكان المتطرف . وحين أعود - مرهقا - يوم أجازتها الأسبوعية - يبدو لى وجهها الطفل رائقا . وبقى الأدب والفن ذكرى عزيزة ...)

وعندما تسلل أول ضوء للنهار - الذى لم يأت كاملا بعد - فكر فى الذهاب لأمها تركها وحيدة ، بعدما ولى الليل وما فيه من بضع غفوات قليلة ، وهواجس وكوابيس .. خرج الى الحارة ، رأى النوافذ والأبواب مغلقة ، والأرض منداة ، وعلى الناصية كلب الجيران الأجرب يتمطى ، ويتثاءب فى كسل ، وصدرت عنه تنهيدة طويلة ، خرجت ملفوفة فى سحابة من بخار الصبح . ولما ابتعد ، انفجرت فى شقته الصغيرة صرخة كبيرة ، مروعة ، صرخة قطعت كل سكون الفجر ، صرخة فاجأت الجيران وهم لا يزالون يتقلبون فى نومهم ، ولم يفارقهم بعد نعاس الليل .

* * *

إنقشع الضباب ، فكشف كل الكائنات ، وروعت أمها لرؤيتها - كما روع عدد كبير من نسوة الجيران قبلها - وازداد نشيجها المكتوم حين لمحت الكدمات الزرقاء فى ظهر ابنتها ، وبين فخذيها ، واستقرت آراؤهن جميعا على ضرورة استدعاء القابلة . راحت الحبلى تجلس ، ثم تنهض ، وتكاد تقفز ، ويداها لا تستقران على موضع من جانبيها أو ظهرها . وأنسلت الشمس وراء البيوت وامتدت أشعتها الحمراء لتعكس ظلالاً كئيبة ، مرتعشة ، على الجميع ، وبدت مسحة الانكسار المقيم على ملامح « فؤاد » .

اقتربت القابلة من أذن احداهن وهمست :

لا يوجد طلق ، أو مياه ، أو حتى دماء فى الرحم تشى ببوادر الوضع .

وتبادلت معهن النظرات ، ثم طلبت صنع بيضة بزيت وثوم ، وأكفهر وجهها . سمع « فؤاد » عدة صرخات تأتيه من الباب المغلق ، صرخات متتابعة بعثت فى جسده قشعريرة ، ومضت اللحظات ثقيلة ، وومض خاطر غريب فى ذهنه ، يغريه بالابتعاد عن المكان بأقصى سرعة !! واختلطت الأمور فى رأسه ؛ فلم يعد يستطيع التأكد هل الصرخات التى تخترق أذنه صرخات زوجته أم صرخات أفكاره ؟! وعندما عرضوا عليه العودة إلى المستشفى رفض بشدة ! وابتسمت القابلة !! ، وبلا صوت ، أو أدنى تغيير لوضعه أسبل جفونه ، وعلى الفور تساقط دمع بطىء .

وهبت القابلة مذعورة ؛ حين بدت لها مؤخرة الجنين مخضبة ، بدماء سوداء متجلطة ، وظل الوضع معلقاً . وتمكن الخاطر الغريب من رأس « فؤاد » ، وقبل أن يخرج إلى الفناء صفعت أذنه صرخة أقوى من كل الصرخات .

- ٤ -

ابتعد « فؤاد » عن البيت . شعر وكأن جزءاً من ذاته يبتر بتراً ، وبأنه فى حاجه إلى قبر ، ليدفن فيه رأسه المتعب . مر على منزل صديق عزيز ، ولم يجد أحداً . أصبحت الشمس عمودية على رأسه ، راح العرق ينهمر من وجهه وجسده . أصوات الناس متداخلة ، ينادون ، يغنون ، يصرخون ، يصلون . انعطف الى مقهى يجتمع فيه رهط من المتقاعدين والمتسكعين ، الواهمين بأنهم فنانون ، وعدد من أدباء الظل ، الذين كانت تربطه بهم ذات يوم صلة أهالت عليها دوامة الحياة

أطناناً من التراب . تأكد من وجود ثلاثة من هؤلاء الذين يرتبط الفن والأدب في أذهانهم بالإلحاد ؛ سحب كرسياً ، وجلس صامتاً ، وقبل أن يجف عرقه أو يسترد أنفاسه سأله أحدهم عن أخباره ؟!

(... أية أخبار تلك التى يسأل عنها هذا الوغد ؟ لو قلت لهم أننى تركت زوجتى فى حالة - جد - خطيرة ، ولم أفعل لها شيئا على الاطلاق لصاح واحد - من هؤلاء الحمقى الذين يطيب لهم أن ينعتوا الفن بكل ما هو شاذ - وقال : إن هذا لا يصدر إلا عن فنان أصيل . وهأنذا أصبحت متأكداً - عن يقين - من أن الخاطر الذى أتيت على أثره هنا ، مبعثه الحقيقى ألا أعيش الحدث ، وأتلقاه بعد ذلك كخبر ، أى خبر ...)

وبعد دقائق دخلتْ المقهى تلك التى قالت لفؤاد - ذات يوم - ببساطة : ستدهشك السرعة التى أخلع بها آخر قطعة من ملابسى .

نهض دون استئذان وكأنه لم يأت . استقل (اتوبيس) يختلط فيه اللحم الحى ، والدم الساخن للذكور بالإناث ، وكذلك الروائح الطيبة بالخبيثة . تطلع - ملتاعاً - للوجوه المحشورة معه . انقبض صدره ، ووجد نفسه غير متحمس - على الاطلاق - لاستقبال الوافد الجديد ، ان عاد عصر المعجزات ، ونجا بعد نجاة أمه .

(... لو عرف ولى العهد ، حقيقة الحياة التى ستستقبله ، لكانت أعظم أمانيه أن يعود الى الرحم الذى أتى منه ولم يخرج أبداً ، أبداً ، أبداً ...)

كل ما صادفه صور له أن البكارة لو تجسدت فى طفل برىء لتكلفت ملايين الأسباب بالقضاء عليها ، وانتابته رجفه قويه تشى بأنه محمل بأعباء تحجب عنه مجرد الاستمتاع براحة البال ، ولو بالخيال ، تملكته رغبة حادة ليعرف مصير زوجته فى هذه اللحظات ، يسمع صراخها فيخفف عنها ، أو صراخ الجنين الذى قد يبعث فيه الحياة ولو لبعض الوقت ، أو حتى صراخ الآخرين وحدهم ؛ فيتأكد بالبرهان من أن الموت هو الحل الوحيد لكل مشاكله ، وكل مشاكل العالم .

- ٥ -

لعبت الهواجس ، والظنون بداخل « فؤاد » ما شاء لها أن تلعب . احترقت خطواته فولج البيت تعساً . أصبحت كل الأشياء لا تعنى شيئاً بالنسبة له . طالعته بعض الوجوه ببشر متردد. ألفى سعادة يشوبها القلق والتوتر تجلل الجميع : '' مبروك جاءتك عروس حلوة '' التقطت أذنه هذه العبارة فسرت الروح فى جسده . جلس بعيداً . واسترد أنفاسه اللاهثة .

مترددةً أخبرته الحماه :

- الداية اضطرت لتوسيع الرحم حين تأكدت من أن الخلاص على وشك التهرىء ، والطفلة فى حالة سيئة ، وترفض تناول أى سائل ، والمقلق أكثر أنها صامتة !

إكفهر وجه «فؤاد» من جديد . نكس رأسه ، وسرعان ما ادركت (الحماه) وقع كلامها الثقيل :

- أولاد السبعة ، اشهر معمرين ، ولولا الرحمة ما نجت إحداهن .

- ....

ثم استطردت لتبثه السكينة :

- ارسلنا فى استدعاء طبيب كبير لكى ينقذ زوجتك ، ويضمد جراحها قبل ان تستفيق من غيبوبة الوضع .

انتفض من مكانه ، والأمانى تصارع الكوابيس المفزعة فى رأسه وصدره . اتجه حيث ترقد «صفاء» وجلس منهارا ، ثم مال عليها بعينين غائمتين ، وطبع قبلة (آلية) تحت نبت الشعر المبلل بالعرق . ودمعت عيناه حين رأى بجوارها قطعة دقيقة من اللحم الحى غارقة فى ملكوتها .

* * *

رأى الطبيب ضرورة نقل الأم الى عيادته ، للعناية والرعاية المركزتين ، وقال للحماه بعد ان انتحت به جانبا :

- لا خطورة على حياة الأم ، والطفلة وزنها ناقص جدا جدا .

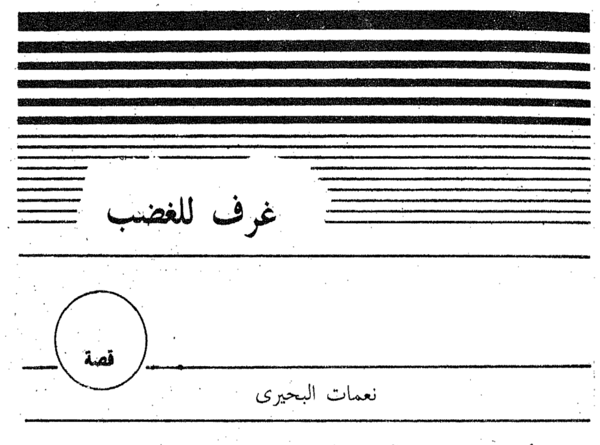
وعندما وضع مقدم (الاتفاق) فى جيبه ، طلب من الزوج - مداعبا - تسمية الطفلة . فوجى «فؤاد» بالطلب الذى اخرجه مذهولا من قوقعته ، وبعد صمت قصير تفوه :

- ياســـمين .

وحمل الأب ابنته بين ذارعيه ، فى حين حملت الاخريات الأم الى عربة الطبيب .

- ٦ -

صدرت عن " ياسمين " صرخات رفيقة ، قصيرة ، متقطعة . وعلت سعادة رائعة ، مكبوتة وجوه الجميع ، حينما قضمت الطفلة - لأول مرة - ثدى أمها ، وراحت ترضع فى نهم ، التفت «فؤاد» حوله غير مصدق ، فى حين كانت النظرات المنسابة من عينى «صفاء» إليه تارة وإلى الطفلة تارة اخرى ، تنهال منها ينابيع رقة وحنان . وتعجب إذ أنه - لثوان - ابتهج لشىء مبهم تسرب لأعماقه . ودون أن يعى سر المشاعر الدفينة التى فاجأته أحس بنفسه قويا فى هذه الثوانى .



غرف للغضب

قصة

نعمات البحيرى

يجب أن يكون لى بيت آخر .

هكذا قلت فى نفسى وأنا أهبط سلالم بيتنا القديم القديم ، شحبت حدرانه وسقط طلاؤها وأنا طفلة صغيرة كنت أرسم شجرات بطول قامتى ثم ألونها بألوان الشمع المدرسية بعيداً عن كراساتى . يقبح أبى ما أفعل وترافقنى أمى حتى تنمو الشجرات وتزهر أغصانها . فى أيامى هذه سقطت كل أشجار غرفتى فرحت أردد بينى وبين نفسى :

يجب أن يكون لى بيت آخر .

فى الليل يطاردنى وجه الأب الذى يكره أشجارى ووجه أمى المهزوم دائما ووجه الأخت المحجبة . يطالبوننى جميعا بأن أتحرر من إسار أوراق وكتب التاريخ المزحومة بها غرفتى ، غرفة الغضب كما يسميها أخى الأكبر وغرفة المغضوب عليهم والضالين كما يسميها أبى . فى غرفة الأوراق والكتب لا تطعم حتى الخبز جافاً وعلىّ أن أتعلم لغة أجنبية فهى أجدى لى ولهم .

تحاصرنى الوجوه التى سقطت ألوانها مثل الطلاء المقشور فأذهب مذعورة وأردد بينى وبين نفسى يجب أن يكون لى بيت آخر .

فى النهار تطالعنى تلميذاتى الصغيرات بثياب زاهية وشرائط للشعر المسترسل وعيون مفتوحة على العالم الجميل الذى أرسمه لهن بالكلمات . هى ينصتن وأنا اسرد دروس التاريخ ثم يداهمنا الضجيج الآتى من حجرة الناظرة تشاجرت معها اكثر من مرة محاولة إقناعها بأن دروس التاريخ يجبّ تدعيمها بزيارة التلميذات للمتاحف المصرية وكذلك الأماكن الأثرية .. تلك أفضل طريقة لأن يعشق هذا الجيل والأجيال القادمة الذى أعشقه .

وكنت أدرك فى كل مرة أن لعقل تلك المرأة نفس بدانة جسمها . علمت ذات يوم أن مدرسة التاريخ السابقة

كانت تسترخى فى مقعدها ، تفك خيوط كوفيتها الصوف القديمة لتعيد نسجها من جديد .. تترك التلميذات ساكنات واجمات . وإذا سمعت لواحدة صوتا هبت إليها

لتعضها.على ذراع كل تلميذه آثار زرقاء إحدى المدرسات بأنه تم ترقيتها لمنصب ناظرة فى مدرسة البنين المجاورة .

تجاوزت ضجيج الناظرة وشجاراتها بأن أغلقت نوافذ الفصل ورحت أتنقل بين الصفوف أحكى عن جدتنا إيزيس ، تزهر العيون حولى بالفرح والدهشة ثم يداهمنا رنين الجرس فظا قاسيا فأحمل كتبى وأخرج الى الشارع وأردد فى نفسى :

يجب أن يكون لى عالم آخر .

فى الظهيرة ترتطم بى أكتاف المارة فى الشارع والغريب أننى أرى الناس جميعا قصيرى القامة ، شعور حاد بأن رأسى تدور ، العالم ساكن . دعكت عينى وتنبهت لذلك . الشحاذ المبتورة ساقه والممتدة بعرض الرصيف فى إتجاه الأقدام السائرة . تجاوزت الساق ثم ارتطمت بأحد المارة فسقطت حقيبة يدى وكتبى فانحنى رجل ليأتى بها . رأيت الرجل طويل القامة وتمنيت لو أرى الناس جميعا لهم قامات طويلة مثله . رفعت عينى لأشكره فتعلقت بواجهات المحال والمطاعم والكافيتريات فى هذا الشارع كان لها أسماء غريبة مثل فرى شوب وكينج شوب وكورسال و جرينلاند وغيرها مشيت أتابع تلك الأسماء دون خوف الإرتطام بأكتاف المارة وأجسامهم الرخوة وكلاب بعضهم مثل الوولف واللولو والرومى .

وبرغم الخطوط الأنيقة والألوان الصارخة لهذه الواجهات والأسماء إلا أننى قد أخذت بمشهد الكلاب الرومى واللولو والوولف وهى تتراخى ليخرجوا نتاج مؤخراتهم . الناس يسيرون فى سرعة ولا يرون لتلك الأسماء غرابة ما رأى : قد يكون ثمة تالف بينهم وبينها ، أو أنهم حقا لا يرون إلا تلك المسافة أسفل أقدامهم .

بدا لى أن ما أحسوه تجاه تلك الأسماء شيىء يخصنى وحدى وها هى ماتزال تزحف خلفى . رحت أجرى وأجرى فى محاولة يائسة للتخلص من هذه الأسماء وإذا بها تلاحقنى على واجهات المحال والمطاعم والفنادق والمتاجر وشركات النقل والسياحة والإسكان والأغذية والمنسوجات وغيرها حتى الملاهى والكباريهات والبارات رحت أجرى وأجرى وأسمع صوتى ولهاثى وضربات قلبى المتدافعة .

المسمار اللعين فى قاع حذائى يؤلمنى ويخز فى جلدى مثل شوكة رأيت أنه من الأسهل لى خلعه والجرى أودقه بزلطة من ذلك البناء الذى لم يكتمل على الناصية .

هدأ المسمار ورأيت الإحتفاظ بتلك الزلطة فقد يصحو المسمار مرة أخرى . كنت أخفى عينى عن واجهات المحال خطوطها العريضة لكن شيئا يفوق قدرتى على التناسى يأخذ عينى الى الواجهات فأشعر بها تلاحقنى فاجرى واجرى من شارع لآخر . ولا يوقفنى إلا حذائى ومسماره اللعين .

ألتقط أنفاسى وأدق رأس المسمار اللعين . كان الشارع هدأ قليلا فرحت أبحث عن حذاء غير هذا الذى فى قدمى وأحسبه يتواطأ مع كل الأشياء الغريبة ضدى .

تركت المحل لارتفاع سعر الحذاء فيه وسرت الى ثان وثالث ورابع ولم أشتر . سارت بجوارى امرأة لم أرى وجهها ،كنت أنظر الى حذائها ذلك اللميع الأسود وأخرى بحذاء أسود شمواه أخرى لميع جلد . فرنيه . تكاثرت الأحذية على الأرض لنساء لم أر وجها أو قاماتها وراحت كلها تجرى خلفى . اسراب متتابعة من الأحذية الجديدة اللامعة أفر منها فأراها تترصد حذائى هذا القديم . رحت أتوارى منها على ناصية الشارع الاخر ثم وقفت ألتقط أنفاسى .



رأيت كل الأحذية التى كانت تجرى خلفى تمر دون توقف . لا أدرى ماالذى يحدث لى ، إنتبهت لذلك الشحاذ الذى يمد ساقه المبتورة بعرض الرصيف وفى مواجهة الأقدام والمارة فتوخيت الحذر وقفت على الرصيف أتأمل مسألة الأسماء وما رواء الأسماء وشعرت بعينى تأخذنى لتلك العمارات فوق الأسماء كانت المرة الأولى التى أرفع عينى الى البيوت فى شوارع وسط القاهرة . فهى مبنية على الطراز الفرنسى لماذا تذكرت وجه نابليون المهزوم ووجه كليبر المقتول وشعرت برغبة عارمة أن أعيش فى أحد هذه البيوت .

تكمل عينى تجوالها غير عابئة بأقدام أو أحذية ولا بتلك الأكتاف التى ترتطم إرتطام الواقع الفظ بالحلم . لكن المسمار اللعين قد برز مرة أخرى تحت قدمي .

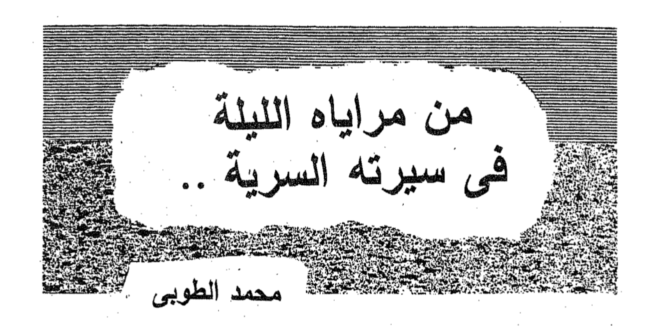
تطايرت عصفورة صغيرةُ تجاوزت رأس الشحاذ مبتور الساق وعرض الشارع ووقفت فوق شيش أحدى العمارات المقابلة . كانت العمارة بنفس الطراز الأوربى القديم ممشوقة سامقة فبرزت فى نفسى أمنية أن أسكن هذا البيت ، بعيدا عن غرفة الغضب والمغضوب عليهم والضالين وذلك اللون المقشور عن جدرانها ووجه ساكنيها . فى إحدى الشرفات رأيت إمرأة بدينة ، بدا من وجهها الأشقر وعينيها الزرقاوين وشعرها الأصفر المهوش أنها أجنبية ثم تأكد لى ذلك من لافتة من مكان لآخر وبدا لى أن ساقيها الرفيعتين لا تقويان على الثبات فى هذا العالم .

إنتبهت مرة أخرى لذلك الشحاذ الذى يمد ساقه المبتورة على الرصيف . لم تغب عن عينى المرأة الأجنبية وتلك العصفورة التى طارت ودخلت شعر المرأة المهوش وقبعت ظناً منها أنه عش هادىء لها لكنه سرعان ما تعالت صرخات المرأة الشقراء البدينة وتوالت خبطات يدها على رأسها . فزعت العصفورة وطارت تبحث لها عن عش آخر .

تجاوزت ساق الشحاذ مرة اخرى وأنا أرى شحاذا ثانيا بساق مبتورة ثم ثال ورابع واخرين .

كان الشحاذون ذوو الساق المبتورة يتكاثرون فى الشارع والشوارع الأخرى فرحت أجرى وأجرى . كل الذى اتذكره أننى كنت ألهث وأسمع صوت لهاثى يسكت كل الأصوات .

وقفت عند نهاية الشارع وبداية الميدان ونزعت من قدميالحذاء الذى برزت فيه مسامير كثيرة لا تقوى تلك الا ملطة على دق رؤوسها ورميته فى الشارع ثم سرت حافية



شعر :

« إلى المبدع الصديق محمد شكرى »

الأمير ينام ليترك أحلامه فى السرير المسهد لما يفيق يغادر زنقة تولستوى إلى غسق الوقت ○ يسكب كونياك قداسه قبل أن تتفقد فتحية وهج فوضاه فى البيت ○ (طنجة يفتح باب مباهجا الليل ○ أرصفه للمحبين أو للصعاليك ○ ○ آلهة للتسكع أو التسول بين المقاهى الأنيقة ○ أروقة لمرايا الغروب ○ غريب يزنر غربته خارج السرب طار ودار على قمر مغربى جريح ○) محمد يكمل ما يشتهى زهو كلثوم من غزل عاجل ○ قدح ينتهى خلفه قدح صادح كمواسم ناديا ○ يبوح بما سرح الأرجوانى فى أول الإشتهاء ○

الأمير الذى يتهجى مفاتن طنجة « مجنون ورد » له « خيمة »(*) من مزامير فى « سوقها الداخلى »(*) ○ طليق هو الأعزل الصعب لا ينتمى للشعارات فى منتدى الأدعياء ○ له خبزه ونبيذ المساء ○ ○

ويداه معذبتان يما يتضرج فى طنجة الليل من أرق ○ وبما حفرته سنين الحصار على صخرة الروح من قلق وعناء ○

الأمير الذى صادروا كتبه ○ فضح الزمن الحيزبون وعرّى الخطايا ○ وقال الذى قال - والآخرون مرايا - ○ عن الجوع فى وطن المسغبة ○ الأمير الذى شاء (لمّا تلاشى شجار القبائل) ترتيل تاريخه الفوضوى ○ وفجّر من حجر اللغة الماء ألقى بأوجاعه للجياع لكى يقرأوا سيرة الخبز بالجهر ○ (سبحان من خلق الجوع معصية فى النهار ○ وسبحان من أطلق الفقر أحجية للصغار ○ وأكواخ مخزية للكبار ○ وسبحانه إذ علا بالعلامات سمي الطوى والطغاة على الأرض كى يحرسوا البغى فيها) فما أطيب البوح من أول الجرح فى سطوة الجرح والتجربة ○

(من منزل فى الطابق الخامس بزنقة تولستوى مرّ الشامخون المتمردون الرائعون ○ ألبيرتو موارافيا ○ جان جينيه ○ تينسى ويليامز ○ محمد زفزاف ○ الطاهر بن جلون ○ إلخ ...) .

الأمير الذى يفرك الكلمات على ورق جارح بالبياض العصى ○ يحب الغناء العتيق (لويزا التونسية - زهرة الفاسية) ○ الغناء الذى يترك الذكريات تسيل على حائط العمر ○ أو يهطل النغم المغربى قليلاً على القلب كى يتذكر إمرأة من جنون ○ وإمرأة ربما مرقت كالشهاب منذ عشرين عاماً على ساحل الشوق والإغتراب ○ ○

أعزل سلحته فصول الغواية حتى رأى عمره فى نزيف الرباب ○ أعزل ○ من هنا يشهر القلب زيتونة لمديح الخريف وأسطورة من رخام السحاب ○ ومواعيد لم تنطفىء فى شتاء الشرود ○ قناديل مارست العشق فوق سرير العتاب ○ أعزل ○ إن تشرّد شقٌّ إلى الشمس بوابةُ شاهد الجوع يمشى إلى سلطة فى الخراب ○ فتقمص ما كان من وجع جامح البوح ما زوج القلب بالجمر أو أخرج المارقين إلى شهوة سيّجتها خيام السراب ○

أعزل ○ ومباهج طنجة لو يسعف الوقت لاتسع الوقت ○ لولا هديل الحنين إلى إمرأة فى أقاصى الغياب ○ فى المدى نخلة سرحت قمر الأعزل الفذّ لمّا تمرّد واختار قاموسه اللغوى ○ طفولة أحلامه ○ الشبق الجبلى ○ ظقوس النبيذ المقدس ○ لما توحد لجٌّ وهز إليه عذوق الهزيع الأخير من الجوع فانشق طوق الحصار فلم يبق خلف الجدار الحصار ○ ولا صولجان الغراب ○ يوقف النهر قبل الوصول إلى رقصة الياسمين المدلل ○ للأعزل الآن أن يتقمص ما شاء من أول الإعتراف إلى خطوة فى السؤال المؤجل ○ كم قارىء سوف يسأل فى مكتبات المدينة عن كتب السيد الأعزل الآن ؟ - هذا شموخك فى عشقك المستحيل ○ ○

(*) مجنون الورد - (*) الخيمة : مجموعتان قصصيتان (*) السوق الداخلى : رواية وهى للكاتب المغربى (محمد شكرى) .



شعر سـمير درويش

حكاية البنت الصغيرة

بانت ببطن الحائط المبقور تمسك طرف خيط واهن من مقلة العين المخضبة العروق امتد حتى بسطة الشقة التى اصطبغت بلون الصمت تصمت كل اجزاء المكان : القمح ، والرمح المغلف بالدماء ، وزهرة التفاح ، فى طلل الصباح تطل جامدة ملامح وجهها المحفور فى صلف النحاس : يشق قلب الوجنتين الأنف ممخوطا ، ومفغورا فم مازال لا يعطى نهايات الحروف بهاء إيقاع الخروج ، تجمدت لا تفصح العين البريئة عن كوامن قلبها ، وجدائلها يتفرق الشعر الطويل — يطول ما طال العذاب — ويلتوى ، يتفصد الجلد البرودة ، ينطفى عبق الخدود ، يبين منعكسا بسطح قطيرة الدمع الرجال يحلقون ، تحلقوا حول احتراق الجرح فى كبد الجناح ، وشكلوا موجا يشب ، يشيب ، يهدى للمواويل الصغيرة آهة ، ويسيح فى فيض الملوحة تاركا حرفين فى كتب التعلق بالذى لا ينتهى ، ويمرغون بكارة الأفكار فى طلل الرؤوس ، يدوس أسمنت الخنادق خوفهم خوفا ، فخوفا ، تستدير لحيظة التفجير فى زنزانة الوقت ، استحال الحزن بيتا للسؤال وللحكايا :

من يصير الآن بيتا كامل التشكيل من ؟!
من لا يصير ؟!

تستـــرت بـــالصمت جغرافيـــا المكـــان ، وأخـــرجت كل المنـــازل دمعة ، تنسل فـى عـطش الحقـول ، وترتقـى حمـم النخـيل ، وتجتلـى تمـرا بكائيا ، بلوّن طعـم واجهـة الـفصول بلـون أمطـار الشتـاء ، علـى الجـدار تبسمت ـ خلـف الاطـار وشارة سوداء ـ صورتــه ، يـعشش فـى ملامحـه العذاب وتنـزوى فـى قاع عينيه : الدمـوع ، قصائـد الشجعن التـى لـم تنـه بعد حـروفها ، مـدت إلى حجـر صغير كـفها .

و ..

تحـركت

بكـــائية

قلبـى علـيك نزفتـه مطـرا ، مطـر	ما كـان قلبا ذا الـذى منـى انـدحـر
حيـا تـــظل ، أظل سيفـــا لا مفـــر	أقعى ، أقوم ، أفـر ، منتصبـا أكـر
ما ينطفـى قلبــى إذا انطفــأ القمـــر	قمـر تعمـد فـى ، هـون لـى الخطـر
ما كـان قلبـا ذا الـذى منـى اندحـر	كـان الـذى قـد كنتـه ، قلبـى حجـر

حكاية للبنت الصغيرة

كانـوا علـى قيـد البكـارة يفتحـون مدائـن الـعسل الممـرر بالحجـارة ، يكتبون فصول تاريخ الحضارات ـ الـذى قـد مـر مـن عمـق الزمان الـى الزمـان ـ يضمخـون حوائط التعذيب باللبـن المـراق مـن العـروق ، وينشئـون قواعـد البـث المباشـر : للعـقول ، وللأكـف القاهرة .

هل ترضخ المدن القوية للبعوض إذا يطن ؟

وهل تشد كفائس العصر الوسيط رحالها

هربا اذا انبجس الذباب من الحجر ؟!

لا تنتمـى الأحـزان للـقلب الـذى لفـظ انتظـار البسمـة الثكلـى تجـىء بمـوسم الحصد الكبير ، تحط فوق شفـاه من سقطـوا مـن الحـزن الحيـاة ولا يصير الملـح مـاء ، لا لكيمـا يرتـوى مـن يـطلب المـاء المقطـر : مــن صخـور الشـمس ، والمـدن الحـرائق ، والصخــور .

كانـوا علـى قيـد البكـارة ، كـان منفـردا كصبح فـوق خارطـة الظـلام ، تفكـكت اعضاءه حجــرا ، وأحجــار ، وما تنــفك تنتشـر الحجــارة مركبــا ويـدا ، وبحـرا ، والقصيـدة ، والديـار ، وحقبـة التاريـخ ، والخـرز المدلـى فـوق صدر صبيـة زرعت زهـور الأقحـوان عـى أصابعهـا ، حبيبـة برتقـال مـرمـرى ، والقـرنفل ، والنـدى .

كانوا على قيد البكارة فعلتين

الصوت منبعث الى صدر الصحارى

والصــدى

وصية

ذى ابجديات البلاغة تندثر وتضيق آفاق الحروف وتنكسر
وتصوغ أثداء البنات ثغور أطفال الخنادق ، والبنادق تنصهر
ونضيع تسرقنا القطيفة والدرر فلتخرجى منك ، ادخلينى ، انتصر
ذى أبجديات البلاغة تندثر وتقوم أخرى ، حرفها البانى حجر

كانت حوائط بيتها قد أرغمت تحت الصواعق أن تخور
ثكلى يحاصرها المكان .
تصير أحزانا بحجم تكور الكسف الصغيرة .
دقت على طلل الحوائط وشمها .
بعثت لهيب النار فى صمم الصخور .
قالت جحيما كن
فكان .

حكاية أخيرة

الليل يبعثنى فنيا ، أحمل الأرض التى كادت تميز من عناء القيظ فى قلبى ، اقرئى من أقابله السلام ، أمر حين تكون ترقبنى العيون بباب من أهفو لعينيها ، وتهفو ، ألقها بانت ببطن الحائط المبقور تمسك طرف خيط واهن من مقلة العين المخضبة العروق امتد حتى بسطه الشفة التى اصطبغت بلون الصمت ، تلفظنى دموع صغيرة راحت تودع قلبها المنزوع من صدر تكوره الطبيعة فرختين صغيرتين تعذبانى ما تزال ، احزم العزم الذى اسكنته صدرى ، وأرحل قاطعا جزرا ، ووديانا ، وصحراء احتوتنى ، والمدائن ، والربوع بقاع عينيها أفتش عن صغار كنت فيهم مذ رمانى الله من عنب الجنان لهذه الأرض التى كادت تميز من عناء القيظ ، كانوا على قيد البكارة يفتحون مدائن العسل الممرر بالحجارة ، يكتبون فصول تاريخ الحضارات - الذى قد مر من عمق الزمان الى الزمان تطل جامدة ملامح وجهها المحفور فى صلف النحاس : يشق قلب الوجنتين الأنف ممخوطا ، ومفغورا فم مازال لا يعطى نهايات الحروف بهاء ايقاع الخروج ، تجمدت لا تفصح العين البريئة عن كوامن قلبها ، وجدائلا يتفرق الشعر الطويل ويلتوى ،

يتفصد الجلد البرودة ، ينطفى عبق الخدود ، اصير منفردا كصبح فوق خارطة الظلام ، أفكك الجسم الفتى حجارة ، وحجارة ، فتصير أشلاء الحجارة مركبا ، وقصائد الشجن التى لم تنه بعد حروفها مدت إلى حجر صغير كفها ..

و ..

تحركت .

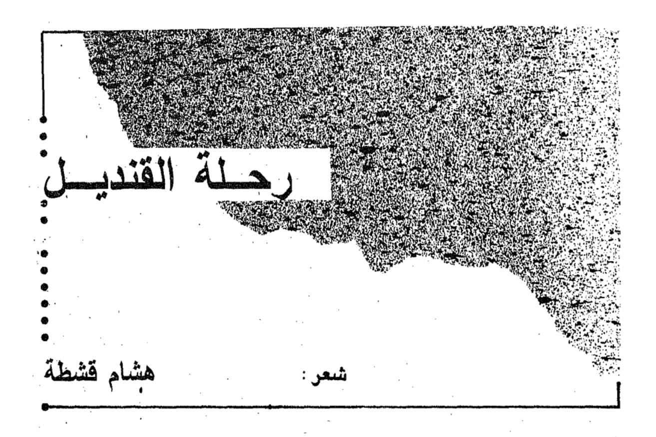
صاغت تفاصيل المكان .

بعثت لهيب النار فى صمم الصخور .

قالت : جحيما كن

فـ ...

كان .



رحلة القنديل

شعر : هشام قشطة

(١)

يا هول رؤاى
إمرأة أرسمها تأبى أن تُخلقَ من طينٍ
وتقول إخلقنى يا هذا من نارٍ
علّى أتوحّد بك .
أخلقها بلقيسا
لكنى أتذكر أسطورة عشقٍ
تنبؤنى أن الملكةُ
لا يسكرها إلا أوحال العبدْ
هل تخلقها ؟!!
أخلقها
أتعشّقُ كأسى كى أنسى
أن ليس بمقدورىَ أن أمحَوها
يا هول رؤاى
ذاكرتى يسكنها التاريخ
الضجّة تحتل كيانى
وسكونى خرسُ

ذاكرتى يسكنها التاريخ
ركد البحر فثار فؤادى
حين نبشت وريدى كانت :
آمين .. آمين
يا هول رؤاىّ
قلت : إلهى اطمس موروث الاسماء بقلبى
علّى أتحسّسُ رائحة الأشياء
قال : فأنبئهم
قلت : أسمّى الأشياء بما يكمن فيها
قال : وأنت
قلت : أمهلنى
قال : فكن
قلت : أمهلنى
قال : إذن تسجد للطينْ
قلت : النار تغلّق أنسجتى وتراودنى عن نفسى
قال : اخرج من ملكوتى ولتهبط للظلمة
لست تقرّ .. لست تقرّ

. . . .

. . . .

قالوا : حدّثنا عن أسفارك فى عمق الليل
قلت : حكاياتى الألف
قالوا : قد كنت تقيّاً فينا
قلت : أناضل كى لا يهوى فى الظلمة غيرى
فتحلّق جمْعٌ حولى

(٢)

هذى مركبتى سيدتى
فاقتربى منى واشتعلى بى
لحظة عشقى مِجمرةٌ واحدةٌ
تتفجّر أثداءً وينابيع
والكون إلهٌ يتجلّى حين نسافر فيهْ
فإذا قام القلب ، وبرئت أعضائىَ
يومض برقٌ ، ويقوم براقٌ يأتينى بالنبأ الحقّ :
أن لا برزخ بين البحرين
ولكن قد هُيِّء للعاصين فكانت أزمنةٌ فى التيهْ .
فاقتربى منى إقتربى وخذينى

وانتبذى بى رُكناً ويكون قصيّا
كى أتخلّق فى أحشاءك طفلا ونبيا
وإذا اسّائل قومٌ هزّينى
يسّاقط فى أعينهم عشقى .

(٣)

وأنا النبىْ
الليل يؤنس فرحتى
آنست نار الحق فيه وفىْ
والفجر مولودىَ السنىْ
ولدٌ توضّأ بالضعاف فكان ضىْ
من أين أبتدىء المسيرة والمدى
منى .. .. إلىْ
قلت : ابدئى من أوّل الماء المخلّق من دمى
حتى استقامت نبتةٌ ما مسّها عقمٌ وليست بغىّ
وتنزّلى فينا إناثا لا يقنّن عشقهنّ
كى نعتلى طلعاً ، تويجاً ، ثم طيرْ
كى نعتلى نبعاً ، فنهراً ، ثم نوْر
وىْ
ها أنت تعرف كنه أعماق الوريد الحىّ .

(٤)

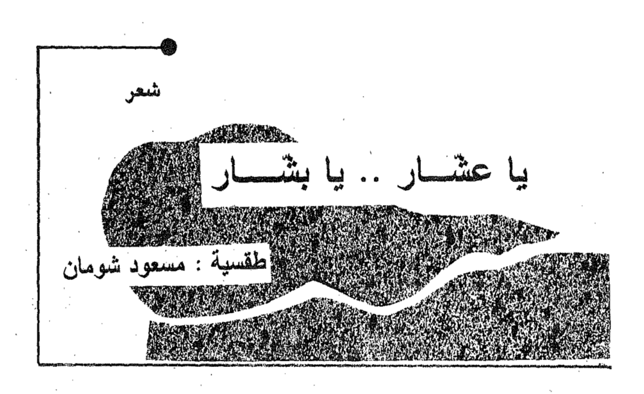
ما فى الجبّة غير الحادى
يتجوّل فى أودية القاموس
ويستخرج من حقل الحاء :
الحق / الحرب / الحرث / الحَبّ / الحُبْ .

(٥)

أحدٌ .. أحدْ
فردٌ .. صمدْ
لم يصلبوه وماوئدْ
لكن دعته النارُ
من أعماقه لبّى ، صعدْ
قد جمّع الأعضاء فى جُمّيزةٍ
الجذر ثابتُ ، والغصونْ
دوما تلدْ ... تلدْ

(٦)

مرقت عطور الدمٌ قائلةً :
طلعت طلائع طلعها
ستمور شمس
ويقوم إنس
ويكون عرس
ويكون عرس .



«دخـول»

قلة بسبع ترواح بتهمس للجناح بالمى
والقمر ماسك صليب والنيل جدع عايق
راخى على البفتة طراوة الحى
من زنقة النسوان ولحم الحيط بينهج سل
من عنكبة ليل البداوة فوق سرير الضى
ابدا الاسطورة من عضم الحمام .. من غراب عاشر حصيرة
وريش بيستر .. والشجر فرن اليمام
والشتا بين المواسم يعرق بكاه النّى
يا معشر الحدوتة بالرملة على الناصية
زرر عفارك وانت جى
المصطبة خلطة من الوحل اللى جى
ومن شغت السما تبدأ حوافى الطير
رمش الجوامع .. ديل الكنايس حتة من وش الفرس
يا رفسة الرجل الخشب ع الخَىّ
أنا مش مفرفر من تراب الندى

ولا من ملح عرقه البحر على جلدى
ولا من طوفان الدهشة فى الحنك الصفيح
لكنى مرعوش من غباوتى فى البراح
لو مرغتنى ع النجيلة وابتسم قسيس لطينتى وسحنتى
يا مورد التعاويذ على الصدر اللى جلده مستر بفته
ولحمه تبن الدهشة مرمى للفرس
وبكاه فيونكة ع الكتاب
والخلفه ع الطهر اختمار ورد السواد ..
وابتداء قرصك يا ضىّ

«غنوة شعبية» :

يا عشار يا بشار
ادبح قطه .. وعلق فار
واستنانى على باب الدار ..
بالسكينة والمنشار

«ضــــوء» :

رغرغ ومايهمكش
وادلق عنيك فى الكوز وسممنى ولا يهمكش
وكح اسمك ع الرفوف
وانتش ضنايا وغزنى بضفر ابتسامتك
واقف برقص لعبة القرداتى ما اتكلمش
اخرس بلون الوسع
والصليب خنفس مربى نكتته والشعر
من ديل الخليفة
والنبى زعلان وقاعد متكى بوشه
على خف الجمل عطشان
وانت للفرسة ام جسم قزاز بتنحنى وتخس
يا ضهرى يا مخنوق بشعل الديل
الحجر عرقان نداك .. والرمله بتملس

على عطرك بجلد الوش
عشر حواديت العيال بالسورة فى الكتاتيب
«والوش قاعة نحيب»
ودس تحت الجلد لوح الرهبة واخطفنى من الخمرة
بشر نخيل الزند بتراب النوى
وأوأ على حجرى ودلدق شهقتك فيا



وادبح القطة ونفض عرقك الشعبى من الصلصال
علق الفار الشوارعى فوق كمامى وضمنى
واستنى خيل الوحله والصدر العفار
وابدأنى من شرخ الملوك أزميل غضب ...
يفتح عنيه ع الريح
ابدأنى وانسى إنك بدأت
زملنى فى الخشب/ النحاس» صدر الرخام
واستنى على باب الديار نجمة فرح
انا صدرى ذاكر لعبة المنشار

«غنوة شعبية» :

«فرج يا فرج / يا معلى الدرج
ياللى كسرت البيضة
والكتكوت خرج»

«ضــوء» :

قشر بداوتك ف الخلا
وشك اسرك بالرصاص ع الحيط
- سمينى فرسه وهم منى على الملا
- سمينى شوكة وهم منى ع النجيل
- سمينى هدمة وهم منى ع الشتا
- سمينى حتى من جناح خوفك يمامة بتندهش منك
وافتح فى جسمى زقه من شعر العيال/ وحوافر العصافير
على وش الجليد غمينى واسحبنى
حط منديلك على دهشتى واعفرنى بالنكتة
واخرجنى من بحر ارتعاش ع الكتاب
ركبنى فرس الريح وبقع ضحكتك فيا
انا مش بايع الحضن الحلال لعنيك ..
ولا ضللى خيلك
ولا فرشتى ورق الحرايق والصلاة قش الوسع
انا بالع الحدوتة برشامة مغص
ومعاشرالفرسه لحد النغبشه فى صدر الحقايق
ومكسر البيضة بسن هلال طلع منى
وضامم الرجل العجوزة ع الحصيرة ف الفضا
وانا جلدى بيبك الندى ع السطح للعصافير
عينى رقصة ع الشوال
وف رمشتك للحنضل المرشوق ما بين لحمى ..
بنسف منى دهشتى وترجنى يا بلال
وابدأ نهايتى فى دايرة المدنة الحلال .



لم تزل رائحة المكان فى ذاكرة الوقت ،
سلطةٌ تنهض من صهد الجسد
روحاً تحل بدائرة الأفق
وأنت :
أوّل من أهدى كتاب الله للأحياء
أوّل من باشر نفخة الطين فى جسد الماء
أنتَ :
أوّل من سطّر شكل الملكوت
أوّل راحلٍ يحطُّ تاريخه على فراغ الأرض
أنث : أوّل من مات - صارخاً -
عند انغلاق الدائرة !!

مهيّأً كنتَ لاقتحام الفضاء
ترجمتَ أسطورة البدء على أغلفة الذهب
كيف تعانق المدى
وأنت تشكلتَ فى سطوه ؟!
تعود نحو دائرة الروح
تفتح كوّةً فى قبّة السماء

وازيت بين منتهاك وابتداء الخلق
لماذا كنت تفتح عينيك على أفقٍ دوّار ؟!
هل تسمّى لعبةَ الخلق بدايةَ التشكيل
أم تكتفى بإضاءة السماء بالشموع ؟!

للحلم خارطةٌ ذابلةٌ
تنضح ألوانها زيت المسافات
وأنت معلّقٌ على أعمدة الخواء

تقترح الأنقاض مائدةً
وتكترى زيتونة الإصغاء

هل توقعت الفراغ بين أطرافكَ

إذ تنمو فى اتجاه الشمس ؟!

طالعٌ من فُرقة الطين للماء
خلاياكَ موازيةٌ لفروة الحلم
هل تحصنتَ ضدِ وقتك المبتلّ ؟
هل تخذت ميدانكِ الدافىء فى واجهة الثوانى ؟
تفحصُ حرية الجدران
توبّخُ النوافذ على صخب الطين للماء
لماذا كنت تحتلُّ فنار اللغات
تمارس حريةَ الليل
وتفسح مصباحاً لقوائم الغابات ؟!

توحدّتَ فى ومضة الضوء
أعلنت عصيانك فى طريق البدايات
وانكسرتَ على هامش التقويم
هل تناسبكَ النهايات الدخيلةُ ؟

تتثنّيت على حافة البلدان
روحكَ - الطمّاحةُ فى الوعد - آبقةٌ
تُشيع فيك رائحةَ الفتنة
هل تناسبك النهايات الوسيعةُ ؟
لن أسمى دماى /
خطتى /
تعبى /
هواى

ليس للأسماء سلطةُ الأشياء
أنا : الشىء الوفير
للروح أن تمتصّنى من دماى

تغلسلنى من الماء المعكَّر ،
هذا وطنى
تخيَّرت أغنيَّتى على ساحة الماء
وانتبهتُ على ولهى
لم يكن الورد وردا
لم تكن ملصقات الجدار معبِّرةً
آاه
من أطفأ النار واستحوذ مُلكى ؟
كيف أقضى على تمتمة الجوع ؟
هل لرأسكَ اتخذتَ تاجَ المراهنةْ ؟!
أيها الوقت !!
تمهَّل
فى غربتى نشيدٌ لم أعطَ صداه
رأسى طاحونةٌ
قلبى نقيضان
وروحى :
مدًى
يسدُّه مدى
أيها الوقت !!
نم على وسادتى قليلاً
أرخ ظلَّك فى جوارى
إســتدرْ
حتى أراك مهيَّأ لانفجارى



« مقولات » محمد جلال

سيد البحراوى

تعرفت على هذه النصوص عند صديق من طنطا هو سيد عوض ، وحين قرأتها شدتنى فأردت التعرف على صاحبها وتعرفت عليه،شاب عجوز فى الثالثة والأربعين يعمل مدرساً للتربية الفنية ، ويعيش فى طنطا يكتب منذ أكثر من عشرين عاماً دون أن يسمع عنه أحد ، ويشترك ـ مع مجموعة من أصدقائه فى الابداع ، والحوار حول هذا الابداع .. وحسب ..

ما الذى شدنى فى هذه النصوص التى يسميها صاحبها بالمقولات ؟ هل هي مقولات حقاً ، بما يحمله هذا المصطلح من مدلولات فلسفية ؟ . أم أن هذه التسمية ـ وإن دلت على جانب من التجربة ـ هي نوع من الهروب من تحديد النوع الأول الذى تنتمي اليه . وهو هروب مشروع ـ وضرورة أحياناً على كل حال ، وخاصة من الحالات التى نجد أنفسنا فيها إزاء تلقائيه واضحة وتفلت واضح من المقاييس المحددة للأنواع الأدبية .

ثمة جانب فكرى واضح فى هذه النصوص ، تعبير عن خبرة حياتية أو فكرية تأملات فى الحياة والناس والأشياء تذكرنا ـ فى كثير منها ـ بخبرة المثل الشعبى فى المقام الأول . ولكنها ليست قاطعة ولا مباشرة كالمثل الشعبى . الفكرة فيها ـ وهذا هو المهم ـ تشير الى طزاجة فى رؤية العالم لا تقرر الحقائق المعروفة ولكنها تكتشف حقائق بسيطة قد يأباها العقل أحياناً ، ولكنها صائبة ـ حين تتعمقها ـ بكل تأكيد .

وهذا هو ـ تقريباً ـ ما يحدده بشكل واضح فى أحد النصوص حين يتحدث عن الخصوصية والطزاجة باسم « الشخصية » .

« ان قيمة «الشخصية» تتحدد ــ بقدر ما تعطينا من حالات ذهنية راقية أو حالات عاطفية أو حالات حسية راقية .

انها ــ تتحدد ــ بقدر ما تعطينا : لحظات اشراق ــ لحظات صفاء ــ لحظات توافق .

انها ــ تتحدد بقدر ما تكون بالنسبة لنا قوة تحريرية ــ وقوة أمل » .

وهذا هو بالفعل ما تقدمه لنا هذه النصوص ــ فى النهاية ــ وإن لم تكن تقدم لنا ــ دائماً لحظات الصفاء والتوافق فكثيراً ما تقدم لنا لحظات التناقض والتوتر والمفارقة المره . بل ان هذا هو أكثر ما تقدمه لنا : المفارقة .

إن المفارقة ــ هنا ــ ليست مجرد قيمة فكرية تكشف لنا تناقضات الواقع الذى نعيشة ، ويكشفه الكاتب بكل صدق وبساطة ومهارة . ولكنها أساساً تقنية فنية يقوم عليها بناء النصوص وقد تكون المفارقة ظاهرة وقد تكون مختفية ــ عبر التهكم ــ وعبر اللغة ذات الصوت الواحد كما هو الحال فى المقولة التى تبدأ بـ :

علقوا قلبى فى مشجب مرحـاض، عام .. الخ أو كما يقول فى مقولة أخرى تتكون من سطر واحد :

[نحن ــ أى شيء ــ الا أنفسنا] .

ومثل هذه المقولات الوجيزة ــ كثيرة جداً ، فالإيجاز هو السمة الأساسية لمثل هذه النصوص يختار الكاتب كلماته بدقة شديدة ورهافة أشد ، لتعبر ــ بدقة ــ عن جوهر محدد يوصله، ببساطة ووضوح . قد لا تكون شديدة التكثيف والتوتر مما يبعده عن تقنيات القصة القصيرة (وبالمناسبة له أيضاً قصص قصيرة جداً أرجو أن يتاح لها النشر قريبا) . ولكنه على كل حال قريب من المفارقة الشعرية والصفاء، رغم غياب الايقاع بالمعنى التقليدى .

إن الشكل الذى يكتب به محمد جلال ليس في الحقيقة شكلا جديداً ، رغم تأبيه على التصنيف القاطع فكثير من الشعراء والكتاب في التراثين العربى والغربى ، القديم والحديث قد استخدموا هذا النمط من التأملات التى تعتمد على ذات التقنيات . ولكن الجديد هو كما قلت طزاجة الرؤية ــ التي تصل أحياناً الى حد الطفولية البريئة . وما أحوجنا فى هذا الزمن ــ أن نستمع الى الأبرياء ، وأن نتعلم منهم ــ بالفن ــ كم هى ضرورية وبسيطة ، تلك الحقيقة المراوغة التى نهرب منها .

مقـــــولات

إن كنتم متشابهين ــ فلماذا الحوار !! ؟

شمس الصباح مره ...
قمر المساء شاحب ...
قهوة الصباح مره ...
شاى المساء شاحب ...
يا ساده :
(حياتكم مره ــ موتكم شاحب)

*

فى المساء الأول :

حلمت أنى « عصفور » يطير الى نافذتك
فى المساء الثانى :

حلمت أنى « عصفور » يطير الى نافذتك
ويغرد ..
فى المساء الثالث

حلمت أنى « عصفور » يطير الى نافذتك
ويغرد .. ثم فجأه ــ يموت

*

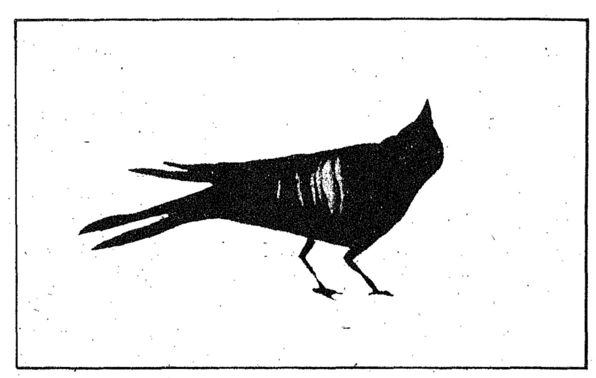
أنتم أقوياء .. لأنكم لا تعلمون

*

أموت (فوق) العاده
أصنع من جسدى
تابوتاً
وشاهد قبر
... أخرج عينى
أدحرجها
ــ ككرة (البلياردو) ــ
على الأرض الملساء
وأصنع من أوردتى
أربطة
لخيام ــ المعسكر ــ الصيفى

*

يطارنى إحساس السجين



ولما سألنى العصفور

ـــ كم الساعة !؟!

أيقنت أن عمري قد ضاع

إنه زمن ـــ رحيم ـــ يا بنى

يكفى أننا مازلنا نجد رغيف العيش وكوب الماء

إنه زمن ـــ رفيق ـــ يا بنى

الرفق بالانسان

والرفق بالحيوان

لذا ـــ فلقد أسميتك « رفيق » :

لترفق ـــ بالمساكين والضعفاء والمحتاجين والمنبوذين

والمعتقلين السياسين والمسجونين والجرحى والمرضى

والمصابين والمشبوهين والمفقودين والمعذبين والذين

تحت الحراسة والمضطهدين وأبناء السبيل والعميان

والخصيان والبكم والصم والمجذومين والمجذوبين وأصحاب

العاهات وأرباب السوابق وأصحاب المعاشات والبلهاء

والأغنياء والتعساء والأشقياء والمجانين والعوانس والعاجزين والفاشلين والمراهقين ..

ألخ .

عرس الجليل

الأوهام العربية والحقيقة الفلسطينية

سمير فريد

عندما اعلن عن فوز فيلم ــ « عرس الجليل » اخراج ميشيل خليفى بالجائزة الذهبية فى مهرجان قرطاج السينمائى فى أكتوبر عام ١٩٨٨ صرخ شاب تونسى من أعلى المسرح « صهيونى » . وذلك رغم ان اعلان هذا الفوز جاء بعد اعلان فوز الفيلم بجائزة النقاد العرب ، وجائزة هانى جوهريه التى تقدمها منظمة التحرير الفلسطينية باسم المصور السينمائى الشهيد .

ومعنى هذا ان الشاب التونسى ظل على رأيه فى الفيلم ضد لجنة التحكيم ، وضد النقاد العرب ، بل وضد لجنة منظمة التحرير الفلسطينية . وقد ردت الصاله على هذه الصرخة بمزيد من التصفيق للفيلم . ولكن ليس هذا هو المهم ، وإنما المهم لماذا قال الشاب التونسى « صهيونى » عن فيلم « عرس الجليل » .

والشاب التونسى ليس وحده فى هذا الموقف . فهناك آخرون وجهوا نفس الاتهام الى المخرج فى الندوة التى عقدت عن الفيلم فى دار الثقافة ابن خلدون بالعاصمة التونسية صباح اليوم التالى للعرض فى مسابقة المهرجان . بل ومنذ العرض الأول للفيلم فى برنامج نصف شهر المخرجين فى مهرجان كان عام ١٩٨٧ وهناك من يردد هذا الاتهام ، أو على الأقل يتشكك فى مضمون الفيلم من حيث تعبيره عن قضية الشعب الفلسطينى ، وهى حق هذا الشعب فى اقامة دولته المستقله على أرضه .

محمود درويش





غوستا غفراس



هل كان « عرس الجليل » نبوءة بالانتفاضة ؟



وحتى لو كان الشاب التونسى وحده ، فان مجرد وجود شخص واحد يرى ان « عرس الجليل » فيلم صهيونى يعنى ان هناك مشكلة ما . فما هى هذه المشكلة : هل هى مشكلة الفيلم ، ام مشكلة المتفرج وخاصة المتفرج العربى .

لقد عاش العقل العربى منذ انشاء عام ١٩٤٨ وهو لايرى غير صوره واحده للحياة فى فلسطين المحتله ، وهى صورة الاسرائيلى الذى يحارب الفلسنطينى ، والفلسطينى الذى يقاوم الاسرائيلى ، أو بالاحرى العدو وبطل المقاومة . وتوقف العقل العربى عند هذه الصورة المبسطة فى حالة اشبه بحالة « التثبيت » فى علم النفس فلم ير فى العدو الا الأسود ، ولم ير فى الفلسطينى الا الأبيض . ولم تكن الحياة ، ولن تكون فى يوم ما الأسود والأبيض ، سواء فى ظل الاحتلال ، ام فى ظل الاستقلال .

واذكر اننى وكنت فى الثالثة والعشرين من عمرى واعمل فى الصحافة منذ عامين ولى أكثر من كتاب واعتبر من الشباب المثقف سياسيا ، والمهموم بقضية فلسطين فى أكثر من نصف ما يكتب ، اذكر اننى دهشت كثيرا عندما شاهدت لأول مرة فى مهرجان كان عام ١٩٦٧ قبل حرب يونيو بأسابيع قليله أحد الأفلام الاسرائيلية ، وكان سبب دهشتى اننى رأيت الناس فى اسرائيل / فلسطين المحتلة يحبون ويكرهون ويأكلون ويشربون تماما مثل الناس فى مصر وفى كل مكان .

ولقد شعرت بالخجل من دهشتى ، ولم افصح عنها قط ، ولكن عندما فكرت فى معنى هذه الدهشة بعد هزيمة يونيو ادركت ان هذا الشعور يفسر الهزيمة بدقه لأن احدا لايستطيع ان ينتصر وهو لايعرف من يحارب ، أو بالاحرى وهو يحارب اشباحا غير مجسدين على أرض الواقع . فاذا كنت وأنا ما أنا عليه من ثقافة قد شعرت بالدهشة من اكتشاف بشرية البشر فى اسرائيل ، فما بال الجندى الامى ، أو الضابط محدود الثقافة ، والذى كان عليهما محاربة ذلك العدو والانتصار عليه .

ومن الناحية الأخرى ، ناحية الفلسطينى ، ظلم العقل العربى نفسه ، وظلم الفلسطينى فى الأرض المحتله عندما تصور انه سوف يعيش عقودا من الزمن مع اولئك اليهود وهو فى حالة خصام ، كما يخاصم الطفل زميله عندما يتنازع معه على شىء ما . لم يتصور العقل العربى غير هذه الصوره البدائية الساذجه ، ورفض أن يتصور الحقيقة ، وهى ان هناك اسرائيل ضد اسرائيل ، وهناك فلسطينى ضد فلسطينى ، وأن الفلسطينى الذى يعيش فى الأرض المحتلة غير الفلسطينى الذى يعيش خارج هذه الأرض .

صحيح ان الغالبية الساحقه من الشعب الفلسطينى فى الداخل مثل الغالبية الساحقه فى الخارج من حيث الايمان بعدالة قضية الشعب الفلسطينى ، وحقه فى الحياة على أرضه ، وفى تأسيس دولته المستقلة ، والشعب الفلسطينى فى ذلك مثل كل شعب فى العالم ، لايزيد ولا يقل ، ولايتميز ولا يمتاز ،

ولكن هذا لايتعارض مع حقيقة ان الفلسطينى الذى يعيش فى الداخل لايمكن ان يكون فى حالة خصام مع عدوه بالمعنى البدائى الساذج لهذه الكلمة . فهو يتعلم العبريه ، ويعمل عند يهود اسرائيل من أرباب العمل . ويتعامل مع يهود اسرائيل يوميا . ولايعنى هذا الاستسلام للأمر الواقع على الاطلاق ، وانما يعنى النضال الشاق من أجل استمرار الحياة على الرغم من الاحتلال ، بل ان استمرار الحياه هو أعلى درجات المقاومة .

والصورة البدائية الساذجه للفلسطينى الذى يخاصم الاسرائيلى أدت الى كارثة كاملة ، وهى اعتبار الفلسطينى الذى يعيش فى الخارج أكثر « وطنية » من الفلسطينى الذى يعيش فى الداخل . بينما الحقيقة ان ماكانت تريده اسرائيل ولاتزال تسعى اليه ان يخرج كل أفراد الشعب الفلسطينى من أرض فلسطين ، ويتوهون فى سوريا ومصر ولبنان والأردن وأى بلاد أخرى . والحقيقة ايضا أن كل فلسطينى خرج من فلسطين كان مضطرا أو مخدوعا . والحقيقة ثالثا ان المقاومة من الخارج لم يكن من الممكن ان تصل الى أى شىء لو لم يكن هناك من بقى ليقاوم من الداخل .

لقد رفض العقل العربى أن يتعامل مع الشباب الفلسطينى الذى كان يشترك فى الوفود التى تمثل اسرائيل فى مهرجانات الشباب فى وارسو وصوفيا ومناسبات أخرى مختلفة ، ورفض العقل العربى فى البداية ان يتقبل محمود درويش عندما خرج من فلسطين ، وكان ينظر اليه بعين الشك لمجرد انه عاش « هناك » ، وتعلم العبرية وتعامل مع يهود اسرائيل حتى لو كان من تعامل معهم هم جلاديه فى السجون والمعتقلات ، وكأن المطلوب من كل فلسطينى ان يرحل من فلسطين تماما كما تريد اسرائيل حتى يصبح « نظيفا » من التعامل مع يهود اسرائيل بمنطق « النقاء الكانتى » المثالى المجرد الذى لم يكن من الممكن أن يؤدى الا الى الهزيمة .

وعندما جاء ميشيل خليفى الى القاهرة ليعرض فيلمه الطويل الأول « الذاكرة الخصبه » فى ختام أسبوع التضامن مع الشعبين الفلسطينى واللبنانى الذى اقامته النقابات الفنية واتحاد نقاد السينما اثناء حصار بيروت عام ١٩٨٢ دهش البعض من حقيقة انه يحمل جواز سفر اسرائيلى الى جانب جواز آخر بلجيكى حيث يقيم فى بروكسيل منذ عام ١٩٧٠ . ورغم ان ميشيل تعمد دخول القاهرة بالجواز البلجيكى وأصر على ان يعرض فيلمه فى أسبوع النقاد فى مهرجان كان عام ١٩٨١ باسم فلسطين ، الا ان نظرة « الشك » ظلت قائمة حتى فى ندوة حزب التجمع التقدمى لمجرد انه يحمل جواز سفر اسرائيلى .

ان السر فى صرخة الشباب التونسى ، والسر فى كل الشكوك المتناثره حول سينما ميشيل خليفى ، وهو أول مخرج من الداخل يصور من الداخل عن الداخل تصور العقل العربى الاحادى الجانب عن

الحياه داخل فلسطين المحتله بعد عام ١٩٤٨ ، بل وداخل الأرض العربية المحتله بعد عام ١٩٦٧ . اننا فى عباره واحدة لانعرف هذه الحياة ، ولانريد ان نعرفها على حقيقتها ، والانسان عدو مايجهل .

ومن بين ماترتب على ذلك التصور الاحادى الجانب اعتبار كل فيلم يصور فى الداخل موافق عليه من السلطات الاسرائيلية ، وبالتالى لايعتبر من سينما المقاومة ، ان لم يعتبر ضد المقاومة ، بل ويخدم الصهيونية .

ولاشك ان مساحة الحرية داخل فلسطين المحتلة ، اقل منها خارجها ، ولكن هذا لايعنى ان اسرائيل كتله واحده صماء كمجموعة من البشر . وفيما يتعلق بيهود اسرائيل بالذات يمكن القول بانه لاتوجد فى التاريخ أو فى الحاضر جماعة بشرية تختلف فيما بينها اختلافات يهود اسرائيل الدينية وغير الدينية .

وليس الدليل على ذلك افلام ميشيل خليفى المعادية للصهيونية ، أو فيلم « هاناك. » اخراج كوستا جافراس المعادى للصهيونية ايضا ، فهناك أفلام معادية للصهيونية من انتاج واخراج يهود من اسرائيل ذاتها . ورغم ان احاديث ميشيل خليفى الصحفيه لاتوضح وجهات نظره ، وانما تزيدها التباسا فى بعض الاحيان ، وليس المطلوب من أى مخرج أن يشرح أفلامه على آية حال ، الا انه على حق تماما عندما يقول فى حديث من أحاديثه عن « عرس الجليل » ان هذا الفيلم « صور فى فلسطين رغم آنف الاحتلال الاسرائيلى وليس بفضله » ، وانه صور « بفضل النضال الطويل من أجل صنع مساحات للحرية فى قلب السيطرة الاسرائيلية » .

فيلم « عرس الجليل » فيلم بلجيكى فرنسى بريطانى المانى (المانيا الاتحادية / الغربية) تم تصويره فى مناطق مختلفة من فلسطين المحتله بعد عام ١٩٤٨ وبعد عام ١٩٦٧ بواسطة مخرج فلسطينى مسيحى ولد فى الناصره وعاش فيها حتى عام ١٩٧٠ وظل يتردد عليها ولم يقطع صلته بأرضه وأهله ابدا . وهذا الفيلم يصور جماعتين من البشر ، يهود اسرائيل / قوات الاحتلال ، وعرب فلسطين / تحت الاحتلال من خلال حفل زفاف عربى فى قرية فلسطينية يبدأ الفيلم وقد مر عليها أربعة شهور تحت الحكم العسكرى .

لقد كان على عمدة القرية العربى ان يحصل على أذن من سلطات الاحتلال حتى يقيم حفل زفاف ابنه عادل ، وقد وافقت سلطات الاحتلال على شرط توجيه الدعوه الى الحاكم العسكرى الاسرائيلى وبعض من رجاله ونسائه . وازاء رغبة الأب العارمه فى اقامة الحفل اذعن لهذا الشرط ، ووافق على دعوتهم الى الحفل . وهذا الموقف على وجه التحديد يعبر عن المعنى الذى سبق ذكره ، وهو استمرار الحياة على الرغم من الاحتلال ، واعتبار هذا الاستمرار اعلى درجات المقاومة .

وطوال الفيلم تتضح حقيقة الحياة داخل فلسطين المحتلة . فنحن أمام جماعة بشرية غريبة عن

أرض فلسطين (يهود اسرائيل / قوات الاحتلال) يرتدون ملابس عسكرية ، ويدوخون من الشمس ، ويتناولون الطعام الفلسطينى كأنهم سياح فى مطعم فلسطينى فى نيويورك . وفى المقابل هناك جماعة بشرية تملك هذه الأرض (عرب فلسطين / تحت الاحتلال) ترتدى ملابس هذه البلد ؟ ولا تدوخ من شمسها ، وتصنع طعامها . وبين المدنى ابن الأرض والعسكرى محتل الأرض ، وبين هذا المدنى والعسكرى من ناحية وبين العربى الانسانى من ناحية اخرى يدور الصراع على نحو يذكرنا بمقولة جورج لوكاتش « ان التاريخ صراع بين اليونيفورم والعرى » .

ويتأكد هذا الصراع الحضارى عندما يحاول جندى اسرائيلى الرقص مع فتاة فلسطينية فتطلب منه ان يشلح ثيابه العسكرية اولا ، وعندما تدوخ المجنده الاسرائيلية من احتساء العرق الفلسطينى فى الشمس فتقوم نساء القرية بمعالجتها بأسلوبهن الخاص ويخلعون عنها ملابسها العسكرية لترتدى زيا من أزياء فلاحات فلسطين . ويصل الصراع الحضارى الى ذروته فى مشهد انقاذ حصان الابن الذى توغل فى أحد حقول الالغام فالعسكرى الاسرائيلى يرى انقاذ الحصان باطلاق الرصاص فى اتجاهات معينه تجذب الحصان الى خارج الحقل ، ويطلق الرصاص بالفعل ولاينقذ الحصان ، بينما يرى الفلاح العربى الفلسطينى انقاذ الحصان بالحديث اليه باللغة العربية بما يشبه التمتمه السحرية كما تعلم من والديه واجداده ، ويتم انقاذ الحصان بالفعل بهذه الطريقة .

وهذا هو جوهر الصراع فى فلسطين المحتلة : بين أصحاب الأرض والغرباء عن هذه الأرض الذين جاءوا اليها من شتى بقاع العالم تحت دعاوى ايديولوجية مختلفه . المكان اذن فلسطينى ، وكذلك الزمان / التاريخ ، والتناقض كامل وقائم ، ولكن هناك عناصر مشتركة بين أصحاب الأرض والغرباء عنها أصبحت بدورها حقيقة قائمة بعد أربعين عاما من الاحتلال الاسرائيلى لفلسطين . فألوان الجلد أصبحت متقاربة بفعل الشمس الواحده ، وهناك من يعرف العبرية من العرب ، ومن العربية من اليهود . صحيح ان يهود اسرائيل شعب ملفق ، ولكن هذا لاينفى انه جماعة بشرية .

وهذه هى المشكلة الكبرى التى يطرحها ميشيل خليفى فى فيلمه ، والتى رفض العقل العربى ولايزال يرفض مواجهتها ، وربما يخشى مواجهتها حتى لاتصدمه الحقيقة التاريخية التى تعيشها الأمة العربية . ولكن تجاوز وضعية تاريخية معينه لايتم الا بمواجهة الحقيقة ، ولاشىء غير الحقيقة .

لقد رفض العقل العربى قرار تقسيم فلسطين عام ١٩٤٧ ورفض انشاء دولة اسرائيل عام ١٩٤٨ على أجزاء من أراضى فلسطين . وحتى عام ١٩٦٧ كان القرار العربى الرسمى والشعبى اسقاط دولة اسرائيل وانشاء دولة فلسطينية على كامل التراب الفلسطينى يعيش فيها اليهود والعرب معا . وبعد هزيمة ١٩٦٧ واحتلال بقية أراضى فلسطين وسيناء المصرية والجولان السورية كان القرار العربى الرسمى هو القبول بوجود اسرائيل مقابل الجلاء عن الأراضى المحتلة بعد ١٩٦٧ ولكن هذا القرار لم يبلغ الى الشعب العربى ، وظل

الشعب يعيش ماقبل ١٩٦٧ ، والحكومات تعيش بعد ١٩٦٧ . بل وقيل للشعب ان الهزيمة ليست هزيمة ، وانما هى « نكسة » .

ان المشكلة الكبرى التى يطرحها ميشيل خليفى فى فيلمه ليست ان فلسطين للفلسطينيين ، فهذه حقيقة ثابته ، ولكن المشكلة هى ماذا نفعل نحن العرب بهذا الشعب الملفق الذى تم تكوينه على أرضنا العربية الفلسطينية . لقد استخدم هذا الشعب ميراثه القديم المتمثل فى « نظرية » رطل اللحم عند شايلوك شكسبير فى تاجر البندقية ، واحتل المزيد من الأرض الفلسطينية بل وبعض الأرض العربية عام ١٩٦٧ حتى يفرض على العرب الاعتراف بوجوده على أرض ١٩٤٨ .

وكما اطلق العقل الرسمى على الهزيمة نكسه صاغ الهدف من النضال بعد ١٩٦٧ فى عبارة حق الشعب الفلسطينى فى اقامته دولته على أرضه دون ان يوضح حدود هذه الأرض ، ودون أن يحدد الموقف من اسرائيل رغم وضوحه فى اللاوعى الجمعى . وكل مافعله ميشيل خليفى فى فيلمه ، وبحكم أنه من الداخل ويده فى النار كما يقول المثل العربى انه طرح المشكلة الكبرى : خرج بها من اللاوعى ليدفع العقل العربى الى طرح السؤال والاجابة عليه .

ان « عرس الجليل » يطرح سؤال ماذا نفعل نحن العرب بهذا الشعب الملفق ، ويجيب عليه بوضوح ان علينا أن نعيش معه حتى لانموت كما يريد . وليس هذا استسلاما ، وانما ذروة المقاومة : علينا أن نعيش حتى نقاوم ، ولنضع ألف خط تحت يعيش . فالهزيمة فى ٤٨ وفى ٦٧ لم تكن نتيجة « المؤامرة » التاريخية الغربية على العرب والشرق فقط ، وانما كانت اساسا نتيجة الضعف العربى . والضعف هنا ليس بالمعنى العسكرى وانما بالمعنى الحضارى ، بمعنى « العيش » العربى ، أى الحياة والمجتمع بكل مكوناته المعقده .

ويعبر ميشيل خليفى عن الضعف العربى من خلال عقدة الأب الذى تجعل الابن عادل يعجز عن فض بكارة عروسه ليلة الزفاف تحت ضغط الأب ، وعندما يبدى عادل لعروسه على قتل أبيه ، بل ويمسك السكين بالفعل ، تقوم العروس بفض بكارتها بنفسها حتى تنقذ الأب والابن معا ، وتتساءل اذا كانت بكارة الفتاة دليل على شرفها فما هو الدليل على شرف الرجل .

والحياة مع العدو لاتعنى انه لم يعد عدوا ، فالصراع العربى الصهيونى صراع تاريخى وهو أحد الصراع بين الشرق والغرب . ولكن الانتصار العربى فى الصراع مع الغرب ومع الصهيونية لن يكون بالتأكيد على ابدية هذا الصراع من ناحية هذا الطرف أو ذاك ، وانما بانهاء هذا الصراع ، وهو أمر لايتأتى الا بتحسين ظروف العيش ، أو بعبارة أخرى بوجود حضارة عربية فى مواجهة الحضارة الغربية . ومن

دلائل الحضارة أن يعبر ميشيل خليفى المسيحى عن ثقافته الاسلامية فى فيلمه ، ومن دلائل الحضارة أيضا اثارة المشاكل الحقيقية الجوهرية ، وصياغة الأسئلة الصحيحة والاجابات واسقاط الأوهام .

بل ان الحياة مع العدو بقصد الحصول على الممكن ، وصنع المجتمع الذى يحقق الوجود الحضارى ، والانتصار على النفس الذى يعنى فى جوهره الانتصار على العدو أمر صعب وشاق يتطلب جهادا مضنيا . انه يعنى أول مايعنى عدم تجاهل نقاط الاتفاق كما يقول بسام ابو شريف فى مفتتح وثيقته المشهورة « ان كل ماقيل حول النزاع فى الشرق الأوسط تركز على الاختلافات بين الفلسطينيين والاسرائيليين وتجاهل النقاط التى يتفق عليها الطرفان بشكل كامل تقريبا » .

وقد حاول ميشيل خليفى فى « عرس الجليل » أن يعبر عن نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف معا . حاول ميشيل خليفى ونجح الى أبعد الحدود فى التعبير عن الوضع الملتبس فى فلسطين المحتلة بكل تعقيداته ، ورفض الأفكار السائدة الاحادية الجانب والتى كان يمكن ان تعفيه من الشكوك والاتهامات ولكن على حساب الحقيقة ، وهذا هو موقف الفنان المفكر ، والمقاوم الوطنى الذى يستمد قوته من عمق انتماءه وليس من مسايرة الأفكار السائدة والحصول على التأييد السهل الرخيص .

يقول ميشيل خليفى فى حديث صحفى « أنا لا أوقام الشخصية الاسرائيلية ، ولكنى أقاوم النظام الاسرائيلى والصهيونية وانا مستريح لعملى ومقتنع به » . وهذا هو المعنى التى عبرت عنه الانتفاضة منذ نهاية عام ١٩٨٧ ، فهى ليست انتفاضة ضد وجود دولة اسرائيل على أرض ١٩٤٨ ، وانما هى انتفاضة لوجود دولة فلسطين على أرض ١٩٦٧ ، وهو نفس معنى قرار المجلس الوطنى الفلسطينى بانشاء دولة فلسطين على أرض ١٩٦٧ بعد سنة من استمرار الانتفاضة مع نهاية عام ١٩٨٨ .

وفيلم « عرس الجليل » لم يكن نبوءة الانتفاضة كما جاء فى الخطابات الديماجوجيه التى القيت على مسرح حفل ختام قرطاج ، وانما هو نبوءه الدولة الفلسطينية اذا كان من الضرورى ان يكون نبوءة لشىء ما . فهو فيلم عن ضرورة الحياة مع العدو ، أو بعبارة سياسية عن ضرورة وجود دولة فلسطينية الى جانب الدولة الصهيونية ، وهو كما سبق أن ذكرنا أمر صعب وشاق ويتطلب جهادا ويتطلب جهادا مضنيا . بل ان وجود كوخ صغير باسم فلسطين يهدم « الايديولوجية » الصهيونية من أساسها وهى اساس دولة اسرائيل الحاليه .

ان الطفل حسان يجرى فى نهاية « عرس الجليل » لكى يحتمى بالزيتونه بينما يحاصر جنود الاحتلال القرية ويدوى الرصاص فى كل مكان . ولو كان الفيلم نبوءة الانتفاضة لرأينا حسان يرمى الجنود بالأحجار . ولم يكن بمقدور ميشيل خليفى ولا غيره داخل الأرض أو خارجها أن يتنبأ بالانتفاضة . فالشعوب دائما أسبق من قادتها وطليعتها ، وما على القياده والطليعة الا أن تلاحق حركتها

حتى تكون طليعه وقيادة بحق .

بل ان « عرس الجليل » فيما يتعلق بالمقاومة العنيفة سواء بالأحجار أم بالأسلحة الأخرى يعبر عن موقف ما قبل الانتفاضة بكل معنى الكلمة . فهو ضمن استعراضه للتيارات المختلفة داخل الأرض المحتله يعرض لتيار المقاومة العنيفة من خلال العم خميس الرافض لاقامة حفل الزفاف قائة « لا عرس دون كرامه ولا كرامه والعسكر فوق رؤوسنا » ومن خلال جماعة الشباب التى تقرر اغتيال الحاكم العسكرى ، والتى يمثل زعيمها زياد أحد طرفى قصة الحب الوحيدة فى الفيلم بينه وبين سمية شقيقة عادل . ولكن العم الرافض سرعان ما يرفض محاولة الاغتيال قائلا « أهم شيء وفوق كل شيء سلامة أهلنا » وأنه لابد من « نتائج محسوبه » .

ويعبر ميشيل خليفى عن نفس المعنى عندما يقول فى حديث صحفى « الايمان بالتحرير لايكفى ، وما ادعو اليه هو المقاومة الذكيه التى تأخذ بعين الاعتبار ميزان القوى » . والواقع الذى تؤكده الانتفاضة بعد شهور قليله من اتمام صنع الفيلم ، ويدعمه تاريخ المقاومة الشعبية ضد الاحتلال فى كل مكان ان « الحسابات » لاتحرك المقاومة ابدا وانما على العكس تماما يحركها اختراق الحسابات والعبث فى ميزان القوى . وهذا مافعلته الانتفاضة الفلسطينية على وجه التحديد ، وبشكل لم يسبق له مثيل فى تاريخ المقاومة .

ولكن موقف الفيلم المعادى للعنف لايعنى ان هذا هو هدفه والدافع وراء ابداعه . وانما الدافع كما يبدو من الفيلم هو التعبير عن الوضع الملتبس داخل الأرض المحتله ، والهدف هو طرح مشكلة الحياة مع العدو ومقاومته ، والدعوه الى تغيير المجتمع العربى ، واعتبار هذا التغيير اقوى اسلحة المقاومة وأكبر اسباب الانتصار .

ولعل الخطأ الذى وقع فيه ميشيل خليفى لم يكن داخل الفيلم وانما فى حديث صحفى مع منى غندور فى مجلة « الفرسان » العربية التى تصدر فى باريس عندما قال « عرفت ان المصريين الذين شاهدوا الفيلم فى مهرجان كان انتقدوا الفيلم لأنه فى رأيهم لايدعو الى تدمير اسرائيل مما أثار تعجبى . الاسرائيليون انعموا على أعراسهم ، وأكلوا على طاولاتهم فما معنى التحامل على الفيلم » . وفى هذا التصريح يقف ميشيل خليفى فى نفس موقع الذين اتهموه بالصهيونية .

فالى جانب ان مقاومة المصريين لتطبيع العلاقات مع اسرائيل صفحة جباره من صفحات مقاومة الشعوب لاعداءها ويكفى ان يقرأ ميشيل مذكرات زوجة أول سفراء اسرائيل فى مصر ليعرف اذا كانوا قد حضروا اعراس المصريين أو أكلوا على طاولاتهم ، فان الأهم من ذلك انه لايفصل بين شعب مصر

وحكامه ، ويدين الفيلم من حيث لايدرى عندما يتعجب من انتقاد الذين يأكلون مع الاسرائيليين ، وكأن هؤلاء الذين يجب ان يقفوا الى جانب الفيلم .

انه تصريح / مأساة يؤكد ان بعض الفنانين لايجب ان يتكلموا حتى لايشوهوا اعمالهم بأنفسهم ، أو على الأقل يجب ان يفكروا قليلا قبل الأدلاء بالأحاديث الصحفية . وليس لدى أدنى شك فى حب ميشيل خليفى لمصر والذى لايقل عن حبه لفلسطين ، وذلك من واقع افلامه ، وليس من واقع احاديثه وتصريحاته .

وتدور احداث فيلم « عرس الجليل » خلال دورة شمس من صباح يوم العرس الى فجر اليوم التالى . ولكنه لايحافظ على وحدة الزمان عندما يقدم ردود افعال القرية تجاه اتفاق العمدة مع الحاكم العسكرى من خلال لقطات مستقبلية والعمده فى طريقه الى القرية . وهو خروج عن الزمن المضارع لامبرر له من الناحية وليس لاهمية المحافظة على وحدة الزمان فى ذاتها .

والمشهد الأول من الفيلم يقدم كل أطراف الصراع ، ويعبر عن كل رموزه . فهناك مبنى القيادة العسكرية وعليه علم اسرائيل ثم العربى الذى يطلب من الحاكم العسكرى التصريح بإقامة حفل زفاف ابنه . والحوار بين الطرفين يوضح الشقاق الكامل بين عالمين مختلفين تماما ، ومحاولة سلطات الأحتلال اليائسة اخضاع الطرف ليتفاهم على أسس لاتصلح للتفاهم على أى نحو .

واختيار الزفاف بالذات كمناسبة للتعبير عن موضوع الفيلم وهو العلاقة بين يهود اسرائيل / قوات الاحتلال وعرب فلسطين / تحت الاحتلال يرتبط ارتباطا وثيقا بالمضمون الذى يعبر عنه ميشيل خليفى من خلال هذا الموضوع . فالزفاف مناسبة للفرح ، وللتعبير عن الحياه فى ذروتها ، كما انه مناسبة لاستعراض التقاليد الموروثه التى تعكس حضارة كل شعب ، أو درجة الحضارة التى يعيشها فى لحظة معينه . والفيلم من هذه الناحية دراسة تسجيليه لكل تقاليد الفرح الفلسطينى الاسلامى الى حد الوثيقة .

بل ان ميشيل خليفى فى مشاهد الفرح ذات الطابع التسجيلى يبدو اكثر تمكنا من أدواته الفنية بالمقارنة مع المشاهد الأخرى كمشهد البداية والحوار بين العمده والحاكم العسكرى أو مشهد محاولة عادل قتل أبيه ففى هذين المشهدين وغيرهما تبدو خبره المخرج التسجلية أكثر نضجا ، وهذا لايعنى ان الفيلم لايتضمن مشاهد روائية عالية القيمة مثل مشهد انقاذ الحصان وهو ذروة الفيلم ، أو مشهد فض العروس لبكارتها بنفسها .

ان فيلم « عرس الجليل » حدث كبير فى تاريخ السينما العربية وما أقل الأحداث الكبيرة فى تاريخها .

ماركسية أم ستالينية ؟

رد على الدكتور رفعت السعيد

بشير السباعى

فى عدد مارس ۱۹۸۹ من مجلة « أدب ونقد » اتهمنى الدكتور رفعت السعيد بـ « مهاجمة الماركسية بحجة مهاجمة الستالينية » وباتهامات أخرى تندرج ، بطبيعة الحال ، تحت هذا الاتهام الرئيسى .

و « الجريمة » التى ارتكبتها تتلخص فى اننى كنت قد ذكرت فى مقال موجز لى فى عدد فبراير ۱۹۸۹ من مجلة « أدب ونقد » أن محاولة أحمد صادق سعد (۱۹۱۹ – ۱۹۸۸) تقديم رؤية جديدة للتاريخ المصرى تستند إلى اطروحة كارل ماركس (۱۸۱۸ – ۱۸۸۳) المعروفة عن النمط الأسيوى للانتاج قد دلت على نفوره المتزايد من الأطروحة الستالينية عن مراحل التطور الخمس الضرورية وأن كتابات أحمد صادق سعد الأخيرة تشهد على التوتر الذى أخذ يتزايد إحتداداً فى تفكيره بين العقائد الستالينية الجامدة ونتائج البحث الماركسى الجديد فى تاريخ وحاضر العالم الثالث ، خاصة مصر والعالم الاسلامى .

هذه هى « الجريمة » التى ارتكبتها ، إذ أن الدكتور رفعت السعيد يعتبر الاطروحة الخاصة بمراحل التطور الخمس أطروحة ماركسية ولينينية وأنها تشكل جوهر المادية التاريخية ، فى حين أننى اعتبر هذه الأطروحة اطروحة ستالينية وأن جوهر المادية التاريخية يقع فى مجال آخر غير مجال « مراحل » التطور ، بصرف النظر عن عدد هذه « المراحل » !

والحال ان اطروحة مراحل التطور الخمس الضرورية تستبعد النمط الأسيوى للانتاج الذى لم يستبعده لا ماركس ولا انجلز (١٨٢٠ – ١٨٩٥) ولا لينين (١٨٧٠ – ١٩٢٤) . ورغم إنجلز لا يشير إلى النمط الأسيوى للانتاج فى كتابة : « **أصل العائلة والملكية الخاصة للدولة** » (**زيورخ ، ٨١٨٤**) ، إلا ان لينين الذى استشهد فى كتابه : « **من هم اصدقاء الشعب وكيف يحاربون الاشتراكيين – الديمقراطيين ؟** » (١٨٩٤) بإشارة ماركس إلى النمط الأسيوى للانتاج قد اعتمد فى كتابة المذكور نفسه على كتاب إنجلز ، ورغم ذلك فإنه – كما يذكر الكاتب السوفييتى ن . ب . تير – آكوبيان – لم يعتبر كتاب إنجلز متعارضا مع مخطط ماركس عن التشكيلات الاجتماعية – الاقتصادية ![1]

وعلى أية حال ، فقد سخر ماركس نفسه فى نوفمبر ١٨٧٧ من محاولة ن . ك ميخائيلوفسكى (١٨٤٢ – ١٩٠٤) ، الشعبى الروسى ، تصوير اطروحته عن مسار التطور الذى قاد إلى ظهور الرأسمالية فى أوروبا الغربية على انها اطروحة عن مراحل تطور جميع المجتمعات البشرية بوجه عام . والحال ان ى . ن . ستالين (١٨٧٩ – ١٩٥٣) قد تورط فى مثل هذه المحاولة خلال الثلاثينيات .[٣] ولهذا السبب فقد سميت اطروحة « مراحل التطور الخمس الضرورية » اطروحة ستالينية وغير ماركسية ، **لأن الستالينيين قد عمموا هذه الأطروحة على مجمل التاريخ البشرى العالمى واستبعدوا اطروحة ماركس عن النمط الاسيوى للانتاج** على مدار عقود لم تحدث خلالها مناقشة واحدة فى صفوف اى حزب ستالينى بشأنها إلاّ بعد سنوات مـــــن رحيـــــل ستـــــالين ![٤]

ومن ناحية أخرى ، فإن جوهر المادية التاريخية يقع فى مجال آخر غير مجال مراحل التطور التى ميزت المسيرة التاريخية لهذا المجتمع المحدد أو ذاك . فهذا الجوهر يتمثل فى الكشف عن التفاعل الجدلى بين العناصر الموضوعية والذاتية للتطور التاريخى للمجتمعات البشرية مع إيلاء الأولوية فى عملية تحديد المسيرة التاريخية لعناصر موضوعية على رأسها تبدل انماط الانتاج والتبادل ، وانقسام المجتمع – الناشىء عن ذلك – إلى طبقات متمايزة ونضالات هذه الواحدة ضد الأخرى .

وأخيراً ، فإن من حق الدكتور رفعت السعيد أن يختلف مع أحمد صادق سعد – ومع ماركس نفسه – فى مشروعية تطبيق اطروحة النمط الآسيوى للانتاج على التاريخ المصرى ، إلا أن ما ليس من حق الدكتور هو الايحاء بأن هذه الأطروحة غير ماركسية أو معادية للماركسية ، فالدكتور – **باختصار – لا يمكن ان يكون ماركسياً اكثر من ماركس !!**

هوامش

(١) ن . ب . تير ــ آكوبيان : « آراء ماركس وانجلز حول النمط الآسيوى للانتاج والمشترك القروى » فى كتاب : « من تاريخ الماركسية والحركة العمالية الدولية » موسكو ، ١٩٧٣ ، بالروسية ، ص ص ١٧٠ ١٧١ .

(٢) ك . ماركس وف . انجلز الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ١٢٠ ، بالروسية ، أو ك . ماركس وف . انجلز المراسلات المختارة ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٣١٣ ، بالانجليزية .

(٣) ج . ستالين رسائل اللينينية ، بكين ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧٧ ، بالفرنسية .

(٤) حين وجد الدكتور رفعت السعيد نفسه عاجزاً عن إيراد استشهاد واحد من ماركس أو انجلز أو لينين يفيد ان ماركس قد اعتبر « المراحل الخمس » ضرورية لتطور جميع المجتمعات ، غرباً وشرقاً ، شمالاً وجنوباً ، لجأ الى الاستشهاد بكاتب ستالينى من الدرجة العاشرة ، متصوراً ان هذا الكاتب يعبر عن رأى جماعى موحد للمستشرقين السوفييت !

والحال ان هناك ثلاثة اتجاهات فى الاستشراق السوفييتى :

١ – اتجاه ف . ن . نيكيفوروف ورفاقه الذين يرون ان الشرق قد مر بذات مراحل التطور التى مر بها الغرب الاوروبى ؛

٢ – اتجاه ل . س . فاسيليف ورفاقه الذين يرفضون الاطروحة الستالينية عن مراحل التطور الخمس ويرون ان الشرق قد سلك فى تطوره مساراً يختلف جذرياً ــ على مدار نحو الفى سنة ــ عن مسار تطور الغرب الأوروبى ، يتميز بسيادة نمط الأسيوى للانتاج على ما عداه من انماط ؛

٣ – اتجاه ثالث يتخذ موقف التوفيق بين الاتجاهين السابقين .

ومن الناحية التاريخية ، فإن اتجاه ف . ن نيكيفوروف ورفاقه ليس غير امتداد لاتجاه الاستشراق الستالينى الذى يرجع إلى الثلاثينيات ، أما الاتجاه الثانى فقد ظهر فى اواسط الستينيات ، بينما ظهر الاتجاه الثالث فى اواخر الستينيات .

وللوقوف على معالم الاتجاه الأول ، نحيل للقارىء إلى كتاب ف . ن . نيكيفوروف : « الشرق والتاريخ العالمى ، موسكو ، ١٩٧٥ ، بالروسية .

وللوقوف على معالم الاتجاه الثانى ، نحيل القارىء إلى مقال ل . س فاسيليف : « العام والخاص فى التطور التاريخى لبلدان الشرق » فى مجلة (شعوب آسيا وأفريقيا) ، ١٩٦٥ العدد رقم ٦ ، بالروسية .

وللوقوف على معالم الاتجاه الثالث ، نحيل القارىء إلى « مقدمة » و « خاتمة » كتاب : تاريخ الهند فى العصور الوسطى » ، موسكو ١٩٦٨ ، بالروسية .

(٥) يشير ن . ب . تير — اكوبيان فى دراسته التى سلفت الاشارة اليها فى الهامش (١) إلى « أن ماركس وانجلز نظرا إلى المجتمع الشرقى (مصر والهند تحديداً) بوصف شكلاً خاصاً من أشكال التنظيم الاجتماعى ، يتميز عن الاشكال (أو المراحل) الأخرى لتطور المجتمع البشرى » (ص ١٨١) . وفيما يتعلق بمصر تحديداً ، اشار الكاتب إلى مقال ماركس يرجع إلى يناير ١٨٤٩ ، اى إلى ما قبل عشر سنوات من طرح المصطلح .

وبهذه المناسبة ، أود أن أشير إلى أن أحمد صادق سعد كان قد حث كاتب هذه السطور ، خلال حديث دار بينهما ، على ترجمة دراسة ف . ب . تير — آكوبيان . ويبدو أنه قد آن الأوان لإنجاز هذه المهمة .

استدراكات

- صلاح عيسى ، يستأنف « كلام مثقفين » من العدد القادم .
- وقع خطأ غير مقصود فى اسم القاص الجزائرى واسيلى الأعرج ، فى العدد الماضى ، والأسم الصحيح هو : واسينى الأعرج .
- رسالة إلى الكاتب المفكر : اسماعيل المهدوى سامحنا . ونتعشم فى استئنافك مساهمتك اللامعة .

أدب ونقد

رد على تعقيب

كل هذا القدر من الالتواء .. لماذا ؟

د. رفعت السعيد

« فى رواية الكاهن » لبرنارد شو يصيح الكاهن فى وجه محدثه قائلا :
كيف تطلب منى أن اكذب ؟ كيف أكذب ؟
ماذا سيقول التاريخ عنى .
فيجيبه محدثه : لا تخف ، فالبعض يعرف كيف يكذب باسم التاريخ »

لعل أشد ما يثير الدهشه فى كتابات التروتسكيين هو قدرتهم — غير البارعة — على الالتواء عندما يتعلق الأمر بالموقف من النظرية الماركسية .

فما يعجبهم فيها ماركسى ، وما لا يعجبهم هو ستالينى . وفى خضم هذه الانتقائية غير العلمية تأتى أسطر الأستاذ بشير السباعى تعقيبا على ملاحظتى المنشورة فى العدد ٤٥ من ادب ونقد .

وبعيدا عن الالتواء ،وأملا فى مناقشة علمية أى مستقيمة أقترح ان نتوقف عند نقاط محددة :

● **إن مؤسسى الاشتراكية العلمية قد أنجزا بتقديم المادية التاريخية جانبا أساسيا من إبداعها النظرى ، وان المادية التاريخية هى ركن اساسى من اركان الماركسية ، بدونها لا تكتمل .**

بدائية ــ مجتمع عبودى ــ مجتمع اقطاعى ــ مجتمع راسمالى ــ مجتمع شيوعى (تسبقه مرحلة اشتراكية)] .

ونزعم نحن ان هذه التشكيلة الخماسية هى جوهر فكرة المادية التاريخية ويشاركنا فى هذا الزعم على حد علمنا ــ ماركس وانجلز ولينين وأخرون ممن سلكوا مسلكهم ..

والاقتباسات التى تؤيد زعمنا هذا عديده وكثيرة وليس هنا موضع سردها.. ولكننا على حد علمنا نعتقد ان القول بالتطور التاريخى عبر هذه التشكيلة كان و لم يزل محور الدراسات الماركسية ... « لقد كشفت المادية التاريخية عن درجات التقدم الانسانى المتمثلة فى التشكيلات الاجتماعية ... ويحكم العلم على هذا التطور انطلاقا من تبدل التشكيلات . ولا توجد معايير موضوعية اخرى لتصنيف مراحل التاريخ العالمى »

[بريشدينا ، زيركين ، ياكوفليفا ــ ما هى الماديه التاريخيه ــ دار التقدم موسكو ــ ١٩٨٦ ــ ص٣٢٠]

.. وايضا « هناك فى التاريخ خمس تشكيلات اجتماعية واقتصادية أساسية ومعروفة وهى ... »

.. وكذلك « ان مفهوم التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية يعطينا معيارالتمييز مراحل التقدم التاريخى »

[غيزيرمان ــ قوانين التطور الاجتماعى : طبيعتها واستخدامها ــ دار التقدم ــ موسكو ــ ١٩٨٣ ــ ص٢٠٥]

لكن الماركسية لم تكن لا جامدة ولا حمقاء حتى تتصور ان العالم كله بمجتمعاته وأصوله وجغرافيته المختلفه قد سار دوما وفى كل مكان عبر قوالب جامدة لا تنوع فيها ..

فإنجلز كرس كتابه « أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة » لدراسة مفصلة للأشكال المتنوعة التى قامت الدولة عبرها على أنقاض النظام العشيرى .. وقدم أنجلز ثلاثه أشكال رئيسية .. وأكد هو نفسه انها رئيسية بما يفتح الباب أمام تنويعات أخرى .. أما الأشكال الثلاثة الرئيسية فهى « الشكل الأثينى ، الشكل الرومانى ، الشكل الجرمانى .. وهى جميعا أشكال أوربية بما يفتح المجال أمام اشكال أخرى غير اوربية ..

ويقول إنجلز « ان أثينا هى الشكل الافقى ، الكلاسيكى الصرف »

[انجلز ــ أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ــ منتخبات ماركس ــ انجلز ــ المجلد٣ ــ ح٢ ص١٧٥ اى ان هناك أشكالا أقل نقاء وغير كلاسيكيه ..
ولأريح الاستاذ بشير السباعى فإن ماركس وكذلك انجلز قد تحدثا اكثر من مرة عن أساليب انتاج أسيوية متميز لكنهما ابدا لم يقولا باستقلال هذه الاساليب عن المحتوى الاساسى للتشكيلة الخماسية .. وليستمع الاستاذ بشير الى هذه الكلمات « نستطيع ان نعتبر اساليب االانتاج : اليونانى والرومانى القديم والاقطاعى والبرجوازى الحديث هى معالم **لعصور تقدمية من التشكيلة الاجتماعية والاقتصادي** »

[ماركس إنجلز ــ المؤلفات الكاملة ــ المجلد١٣ ــ ص٧]

هنا نقف عند نقطة الافتراق .
اشكال متنوعة لتطور التشكيلات الاجتماعية نعم .. ولكن تصور امكانية نسف القانون العام لتطور المجتمعات .. لا .

ولعله من حقى أن أعود بالقارى الى كتابات عديدة لى عن تطور المجتمع المصرى وقولى بأن المرحلة التالية للنظام العبودى أى مرحلة الاقطاع قد شهدت فى مصر نزوعا مختلفا عما حدث فى اوربا بما خلق تشكيلة اقطاعية مختلفة القوام .. بل وبما انعكس على التركيبة البرجوازية المصرية ..
[راجع فى هذا الصدد كتابنا : الاساس الاجتماعى للثورة العربية ، وكتابنا تاريخ الحركة الشيوعية المصرية . الملد الاول . الكتاب الاول]

الفارق واضح .. ولا يحتاج لمزيد من ايضاح

البعض يرى اساليب مختلفة نابعة من واقع تاريخى مختلف وانما فى اطار القانون العام .

والبعض يخترق القانون العام مستندا الى خصوصية الواقع فى هذا الموضع او ذاك .

ولا شك أم نقاشا مستفيضا سنكون بحاجه إليه حتى تستقر المفاهيم على موقف صحيح .. لا يخترق جوهر الماركسية بل يستند اليها ويستفيد من معطياتها ..

ولكن .. ؟
ما علاقة ذلك كله بستالين والستالينية ، إن التروتسكيين يمتلكون حالة مرضية

تدفعهم الى التمويه بمواقفهم التى يحاولون بها اختراق الماركسية متذرعين بعداء تاريخى لستالين .

ولعلنا نمتلك انتقادات عديدة على ستالين نحن ايضا ..

ولكن هل يتفضل الاستاذ بشير فيرشدنا أين ومتى وكيف كان ستالين طرفا فى معترك التشكيله الخماسية « الضرورية » . ولقد وضعت كلمة ضرورية بين قوسين لأسال عن مغزاها ..

فهل يريد بها الاستاذ بشير ان يقول ان ماركس وانجلز قد وضعا قانونا عاما لتطور المجتمعات لكنهما لم يعتقدا أنه « ضرورى » ، وان ستالين هو الذى تشدد فقال بضرورته ؟

مره اخرى اين ومتى وكيف ؟ سواء بالنسبه لماركس وانجلز او بالنسبة لستالين ..

إلا إن الأمر كله فى اعتقادى هو محاولة لاختراق القوانين العامه للماركسية بحجه الهجوم على الستالينيه ، لكن البحث العلمى يجب ان ينأى بنفسه عن مثل هذا الالتواء .. وان يكون شجاعا ومستقيما فى طرحه حتى يمكن التعرف على معطياته والدخول معه فى نقاش جاء يعيد عنا الالتواء ..

وقبل ان انهى ارجو ان اسجل وبهدوء ملاحظتين : —

ألاولى : هى محاوله التعالم .. التى اطلت برأسها من أسطر الاستاذ بشير فقد أعطى لنفسه حقا غريبا بأن «يفنط» العلماء السوفييت ويقسمهم الى ثلاث مجموعات ويجعل على كل رأس منها رئيسا ..

ومره اخرى ولكى لا يطلق القول على عواهنه نسأل متى وكيف ولماذا ؟ ثم هذا التفنيط والتقسيم والتعيين للرئاسه .. وبأيه معايير ؟ وهل إستقر فى يقين الاستاذ السباعى أنه قد أحاط بإجتهادات المفكرين السوفييت جميعا .. ومن ثم قرر تفنيطها وتقسيمها وتعيين رؤساء لها .. أم انها مجرد محاولة للتعالم وادعاء المعرفة بكل شيء .. وهو أمر نود أن نبتعد عنه فى نقاش جاد ..

والثانية : هى روح الترفع التى يعطى بها الاستاذ بشير نفسه الحق فى ان يصف مفكرا ما بأنه من الدرجة العاشرة .. ترى فى أية درجة يضع الاستاذ بشير نفسه .

أخيرا ..

فى حديثه عن وسائل وأساليب تطور المجتمعات عبر التشكيلة الخماسية يقول انجلز « **لا ينبغى اختراع هذه الوسائل من الرأس ، بل ينبغى اكتشافها بواسطة الرأس**

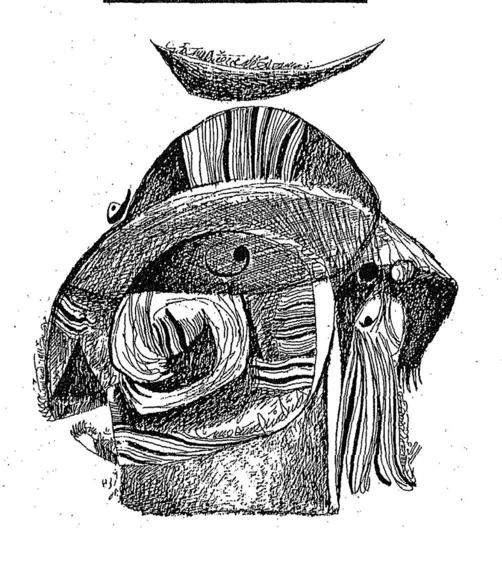
بحثا فى وقائع الانتاج المادية الموجودة فعلا »

[انجلز : الاشتراكيه الطوباويه ، والاشتراكيه العلميه .. دار التقدم — موسكو — ص٥٨]

أى أنه مهما أجهد الاستاذ بشير نفسه فى « اختراع مقولات بعيدا عن الواقع فلا فائدة .. فقط عندما ندرس التطور التاريخي لوطننا بأناه وترو ودون إستعلاء يمكننا ان نصل الى الحقيقة .. هذا ان كان البعض يريد حقا الوصول اليها ..

ثم كلمة ختامية **لأدب ونقد** وهى أن موضوعة نمط الانتاج الاسيوى ومدى علاقة هذه الفكرة بالماركسية قد أثارت لغطا كثيراً بمناسبة صدور كتاب الاستاذ احمد صادق سعد .. «تاريخ مصر الاجتماعى الاقتصادى » ثم مره أخرى بمناسبة وفاته ، فلم لا تفتح هذا الملف بشكل كامل .. ان لم يكن من اجل معرفة حقة ومتكاملة وغير متسرعة فمن اجل الحفاظ على السمعة السياسية لصادق سعد التى يريد التروتسكيون ان يحتجو بها فى مواجهة الماركسية وبعيدا عنها .. وهذا ما لا نرضاه وما لن نسمح به .

الحياة الثقافية



« حدود الخيال فى الإبداع الأدبى »

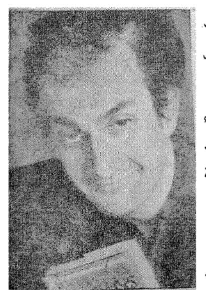
هل نقتل سلمان رشدى ؟

سمير عبد ربه

فى مدينة بومباى عام ١٩٧٤ وقبل شهرين من إنسحاب بريطانيا من الهند ولد « سلمان رشدى » وهاهو قبل أن يكمل عامه الثانى والأربعين يصبح أشهر كاتب فى العالم ومثار حديث كل الأوساط والمؤسسات بختلف إتجاهاتها الفكرية والعقائدية وقد تباينت الآراء فى شتى الصحف والمجلات العالمية والمصرية بين معارض ومدافع لكن أكثر الآراء شجاعة إفتقدت إلى كثير من الشجاعة ذلك لأن الأمر حين يتعلق بالدين يصير محفوفاً بالمخاطر والتحفظات فالمسلمون عامة والمصريون بوجه خاص إبتداء من إخناتون ومرورا بالديانة اليهودية والمسيحية ثم الاسلام متدينون بطبعهم ولايقبلون بأى شكل من الأشكال مناقشة مايمس تراثهم المترسب فى الأعماق متناسين بذلك قوله الله تعالى : « من شاء منكم فليكفر ومن شاء فليكفر » (صدق الله العظيم)

وقبل أن نعرض عى عجالة لما أثاره كتاب « أشعار شيطانية » من جدل منكم نتوقف قليلا عند مؤلفه « سلمان رشدى » :

سلمان رشدى



نشأ الكاتب بين أبوين من مسلمى كشمير كانا من المعجبين بالعادات والسلوكيات الانجليزية وكان لديانته هذه ولون بشرته المائل للاصفرار أثر كبير فى إحساسه بالاغتراب والشذوذ وسط مدينته

عند بلوغه الثالثة عشرة رحل إلى إنجلترا ليتلقى تعليمه و لم يبدد زملاء دراسته الأنجلوساكسون وقتا كثيرا فى تعميق الاحساس لديه بأنه غريب وغير مناسب ممادفعه للقول قبل إختفائه هذه الأيام فى حراسة الاسكتلانديارد : (إننى ذلك الكائن الهجين) بعد الأنتهاء من دراسته الأولية إتجه إلى كامبريدج حيث درس التاريخ وبخاصة التاريخ الاسلامى

تخرج عام ١٩٦٨ ثم سافر إلى باكستان حيث نزح والداه، وهناك

كتب رواية تعرضت للرقابة ليس لشيء سوى أنها تضمنت كلمة « خنزير » بين صفحاتها ولم يمض عام واحد حتى عاد رشدى إلى إنجلترا ويقول عن تلك الفترة : (إن إقامتى فى تلك الدولة الاسلامية لم تكن سعيدة بأى حال) .

تزوج إمرأة إنجليزية وأنجب منها ولداً ثم تم الطلاق عام ١٩٨٧ وهو الآن متزوج من كاتبة أمريكية تدعى « ماريان ويجنز » .

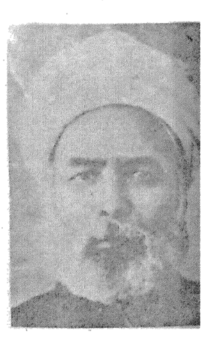
طوال عشر سنوات بعد عودته من باكستان نشر كثيرا من أعماله الأدبية وكانت روايته الأولى Grimus « جريموس » عام ١٩٧٤ تلتها عام ١٩٨١ رواية midnight's children « أطفال منتصف الليل » ثم رواية Shame « العار » عام ١٩٨٣ ثم كانت روايته الأخيرة Satanic Verses « أشعار شيطانية » والتى ظل يعانى آلام كتابتها خمس سنوات كاملة وهو قابع فى منزله بشمال لندن بمعدل ٨٠٠ كلمة فى اليوم .

نالت روايته « أطفال منتصف الليل » جائزة أدبية يطمح إلى نيلها كل كاتب ووصل حجم مبيعاتها إلى مايقرب من نصف مليون نسخة فى العالم .

تعرض فى رواية « العار » للأحداث الحالية فى باكستان ورشحت هذه الرواية لنفس الجائزة وحين حصل عليها كاتب آخر وقف رشدى معترضاً على قرار اللجنة الظالم وهذا مايؤكد قول الناشر الذى يعرفه : (إذا حصل سلمان رشدى على جائزة نوبل فلن يكون راضياً حتى يحصل عليها مرتين) ويقول « بول جراى » أحد المحررين البريطانيين : (إن رشدى شديد الاعجاب بذاته إلى حد نفور أتباعه البريطانيين منه) ثم يضيف عن تكنيك الكتابة لديه : (إنه مغرق فى الرمزية وتتسم عباراته بالمجاز والكناية) .

● وإذن فإن « سلمان رشدى » كاتب راوى مشهود له بالموهبة والبراعة بين قراء الانجليزية وبعد تلك الضجة الكبيرة التى أثيرت حول روايته « أشعار شيطانية » أحاول أن أعرض للموضوع من زاوية جديدة وخاصة بالكتاب والمبدعين تاركا الآخرين من العلماء والمفكرين يتناولونه من الزوايا الأخرى المختلفة على إلا يصيبونا بالدهشة والفزع والرغبة فى البكاء الممتزج بالضحك كما قرأنا فى بعض الصحف

الشيخ محمد عبده



والمجلات . واكتفى هنا بمثل واحد مما جاء فى صحافتنا القومية على لسان الصحفى الكبير أحمد زين بجريدة الأخبار فى عدد الخميس ١٩٨٩/٣/٢ والذى طالب فيه الأزهر الشريف بعدم الرد على الكتاب قائلاً (وياللدهشة) : (إذ أن لامجال للرد فالأزهر قيمة علمية يحترمها المسلمون جميعاً فى مشارق الأرض ومغاربها) وإننى لأتساءل : من منا لايحترم الأزهر منارة العلم والمعرفة والذى درس وتتلمذ تحت أروقته كثير من نوابغ الفكر والثقافة والأدب من أمثال عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين ورفاعه الطهطاوى والشيخ محمد عبده والشيخ على عبد الرازق وغيرهم .. أفلا يكون العكس صحيحاً أى أن الأزهر الشريف بما يضم بين جامعاته وأروقته المختلفة من أساتذة وعلماء أفاضل نكن لهم كل إحترام وتقدير هو الجهة الأولى المنوط بها الرد على أن يكون الرد علمياً وقوياً ومدنجحاً والأسانيد التى تخاطب العقل . ولاشك أن فى مصر عدداً غير قليل من المترجمين المجيدين الغيورين على الاسلام والذين لايدخرون جهداً فى القيام بترجمة هذا الرد وردود أخرى تدافع كلها عن الاسلام وعندئذ تكون الحجة بالحجة دون أن يجرؤ أحد على إتهامنا بالهمجية وعدم التحرر ودون أن نتهم الكاتب بالحقارة كما فعل أحمد زين الذى أشار إلى عدم وجود أية حقائق بالكتاب (مع أننى أشك كثيرا فى أنه قرأ الكتاب وحتى لو فعل فعليه بقراءته مرة ثانية وثالثة إذ ان كلمة حقائق لاتقال عن عمل روائى أم أن الكاتب الصحفى لم يعرف بعد ان « أشعار شيطانية » عمل روائى !! ؟

يقول « وليام سميث » المحرر بصحيفة التايم بأن رشدى طوال الشهرين الماضيين يدافع عن نفسه وعن كتابه قائلاً : (إن الكتاب الذى يعادل القتل والذى تحرق الاعلام من أجله ليس هو الكتاب الذى كتبته) . كما يرى رشدى ان الرواية ليست عن الاسلام ولكنها تتعرض لمسألة الهجرة والنزوح من مكان آخر وتبحث قضية التحول العقلى من فكرة إلى أخرى كما تتناول قضايا تقسيم الذات .. الموت .. لندن وبومباى .

طه حسين



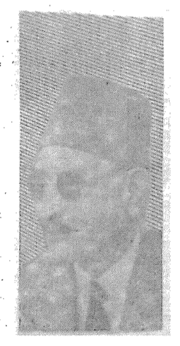
وهنا أعود إلى ماأردت الاشارة إليه وهى الزاوية الخاصة بالكاتب والمبدع فى أى مكان فأبدأ بسؤال أو عدة أسئلة تصبح الاجابة عليها ضرورية فى سياق ما نحن بصدده : ما هو الأدب ؟ أو ما هو الابداع ؟

وكيف يرى البعض القصة والرواية والقصيدة والمسرحية والقطعة الموسيقية والرسم والنحت والتصوير إلخ ؟ .. إنها أنواع مختلفة من الخلق الممتزج بالخيال وغالباً ماتتضمن رؤى مستقبلية لايستطيع أن يستشفها سوى المبدع نفسه .. إنهاكتابة التاريخ بماضيه وحاضره ومستقبله .. إن الأدب أو الابداع بأشكاله المختلفة هو مجموعة من الأفكار المتضافرة فى عمل فنى قد يستمتع بها القارىء ويقبلها وقد يرفضها أو بمعنى آخر هو الفكر المغلف بإطار فنى شيق وجذاب وغير مباشر بالاضافة إلى أن الابداع هومرآة الشعوب ، أفلا يجب إذن أن نحترم أفكار الآخرين مهما إختلفنا معها ؟ ولايفوتنى أن أستشهد هنا بما قاله الكاتب الفرنسى الجزائرى الأصل « مالك حداد » فى روايته الجميلة (ليس فى رصيف الأزهار من يجيب) من أن « الحياة ظاهرة أدبية » وإذن فالسؤال الذى يلى ذلك هو : ماهى الحياة ؟

أليست هى كل شىء بما فيها الدين . فهل يجب أن يقف فكر المبدع وخياله عند كل مايمس الدين من قريب أو بعيد أم أنها فكرة مثل كل أفكار الحياة قابلة للتناول فى أى من الأعمال الأدبية ؟!!

.. هذا مافعله « سلمان رشدى » فى روايته « أشعار شيطانية » ويقول فى هذا الصدد : (إن عملى هذا عمل خيالى وماإعتبره البعض إساءة للاسلام ليس سوى أحلام أحد أبطال الرواية) ويضيف رشدى بحزن : (إن أكثر الأشياء سخرية أن أرى كتابى يحرق ولايقرأه سوى القليلة جداً بعد أن عكفت على كتابته خمس سنوات كاملة أردت خلالها أن أقول شيئاً إلى الثقافة المهاجرة التى أنتمى إليها وكم تمنيت لو قرأ الرواية هؤلاء الذين كتبت عنهم ولهم إذ ربما وجدوا بعض المتعة وكثيراً من القبول فى صفحاتها) .

على عبد الرازق



وأخيراً فإن الحكم بالموت على كاتب ورصد مبلغ كبير من المال لقتل مبدع هو حكم مريض وأبعد مايكون عن تعاليم الاسلام الرحيمة .

وأنتم يامن تطالبون بتجريم وحرق الكتاب ، ألا تتريثون قليلا أولا ثم من شاء فليرد ومن يشاء فليصمت أم أن سلمان رشدى هو عدو الاسلام الأوحد بينما بيجين وشامير هم أصدقاؤنا الأوفياء !! ؟ ..

مســـــــرح

فى صحبة نجيب محفوظ :
حارة العشاق والقاهرة ٨٠

مجدى فرج


نجيب محفوظ

البناء الروائى عند نجيب محفوظ هو نسق من أنساق المعرفة الحميمة بالواقع الاجتماعى ، يكشف هذا البناء عن قدرة نجيب محفوظ على اكتشاف قوانين الصراع الدائم بين الخير والشر ، وهو صراع درامى جدلى ، وليس صراعاملحمياً يكون الخير فيه خيرا صريحا والشر كذلك . انهما يتفاعلان ويتحركان داخل حركة المجتمع ، يدفعاننا لاكتساب المعرفة واكتشاف القيم الاجتماعية الايجابية الفاضلة التى يجب ان نؤمن بها فى وجه الضرورة القدرية الظالمة سواء أكانت هذه الضرورة إنحرافاً نفسيا أو إجتماعيا أو كانت إنحرافا فى أداء السلطة .

العرضان اللذان يقدمهما مسرح الطليعة إحتفالا بنجيب محفوظ هما « حارة العشاق » من إعداد وإخراج أحمد هانى والثانى القاهرة ٨٠ إعداد السيد طليب وإخراج سمير العصفورى .

يقدم أحمد هانى ترجمة إخراجية دقيقة لرحلة عبد الله أفندى الموظف الميرى بين طرفى الصراع الاجتماعى، فهو تارة يؤمن بما يمليه عليه الشيخ مروان من وجوب الصلاة والصوم وانجاب الاطفال ، لكن عبد الله افندى لا يرى هذا علاجا لوساوسه وشكوكه حول زوجته ، حتى يلتقى بالاستاذ عنتر الذى يدفعه إلى منطقة التفكير الاجتماعى المادى بعيدا عن ميتافيزيقيات وهلوسات الدراويش ، لكنه مع ذلك لايرتاح نفسيا ، حتى يكاد يشك فى ان زوجته على علاقة بالشيخ مروان نفسه ، غير أن الأستاذ عنتر يبرىء الشيخ مروان ــ بالأدلة والبراهين ــ من هذا الفحش ويؤكد لعبد الله



مشهد من مسرحية حارة العشاق : أحمد حلاوة فى دور عبد الله افندى ، وراوية سعيد فى دور هنيه زوجته

أفندى سمو أخلاقيات الشيخ ، حتى يزوره فى النهاية مراد عبد القوى شيخ الحارة الذى يمارس ضده وظيفته المباحثية ، محاولا ان يتعرف على جوهر وطبيعة علاقة عبد الله أفندى بكل من الشيخ مروان والأستاذ عنتر . إن مراد عبد القوى يمارس قهراً سلطوياً على عبد الله لكى ينتزع منه إعترافا ما ، ويتم القبض على الشيخ مروان والأستاذ عنتر ، ويحصل مراد باشا على الثمن ، وكل هذا يتم بزعم المصلحة العامة .

على أن عبد الله أفندى يكتشف فى النهاية انه يحب زوجته ٥٠٪ ، ويعيش بنسبة ٥٠٪ ويمارس حياته وعمله ويأكل ويشرب بنفس النسبة ، أى أنه نصف مواطن فى مجتمع يحكمه الاضطراب والفوضى .

الحركة المسرحية التى صاغها أحمد هانى جاءت موحية ومعبرة عن تكوين كل شخصية على حدة وبعلاقتها بالشخصيات الأخرى ، فعبد الله افندى قلق الحركة على الدوام ، باحث عن يقين ما ، عن معنى ، الشيخ مروان حركته هادئة تتميز بالاتزان واليقين ، أما المثقف الأستاذ عنتر فأتت حركاته أقرب إلى التوتر وقفزات القردة ، أما شيخ الحارة فكان أقرب إلى الثبات والرسوخ نحو صعوده الطبقى الذى تحقق من خلال خيانته لأهل حارته ، كذلك تميزت حركة هنية الزوجة بالهدوء حينا والتوتر والاحتجاج على وساوس زوجها حينا اخر .

نحن أمام عرض مسرحى جيد يتميز بالانضباط والاحكام ، بعيدا عن منزلقات الاخراج والتمثيل ، ساعد على ذلك مجموعة من الممثلين المبدعين حقا : راوية سعيد فى دور هنية، أحمد حلاوة فى دور عبد الله أفندى ، لقد فهم هذا الفريق من الفنانين نجيب محفوظ على نحو صحيح جيد ، فقدموه بإنضباط مبدع .

****

أما العرض الآخر فهو القاهرة ٨٠ عن رواية يوم قتل الزعيم ، من إعداد السيد طليب وإخراج سمير العصفورى .

فى هذا العرض نحن أمام عائلتين اساسيتين ، عائلة فواز وعائلة سليمان ، يقدم العرض ويربط بين الأحداث وبعضها ، الجد الأستاذ محتشم والدفواز ، علوان ابن فواز يقع فى هوى رندا إبنة سليمان ، يستعرض نجيب محفوظ من خلال هاتين العائلتين ، صراعهما مع بعضهما أو مع غيرهما — تلك العاطفة الرائعة الوليدة بين علوان ورندا ، يرصد حال المجتمع وحركته ، صعوده وإنهيار ، الضغوط الاجتماعية التى تشكل وجدان الفرد وسلوكه ، بل وتصيغ أفكاره وانحرافاته . نحن أمام عالم يموج بالصراع ، يتخبط ويضطرب حينا ، وينتظم حينا آخر ، حتى نصل إلى نهاية الحدث يوم قتل الزعيم ، حيث اكتملت الفوضى وعم الخراب ، وتفسخت كل العلاقات الاجتماعية وتصدع البنا الاجتماعى .

نجيب محفوظ هنا يدين الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى اطاحت بالاسرة المصرية المتوسطة ، إنه يدين هذا الخراب الذى استطاع ان يصنعه بإقتدار عبقرى الرئيس المؤمن .

الاعداد المسرحى الذى قام به السيد طليب لم يفهم معنى نقل الرواية من بين دفتى كتاب إلى خشبة المسرح ، لقد حرص على تقديم كل التفاصيل ، حتى اننا فى الواقع لم نشاهد مسرحية بقدر ماشاهدنا كتابا مفتوحة صفحاته ورقة ورقة، بينما يعتمد فن المسرح على الاختيار ، التكثيف ، التركيز .. حول قضيته واحدة ومحددة تتدفق فى مسارها حتى تصل على نهايتها لاحداث الاثر النهائى والشامل الذى يستهدفه الفن المسرحى ..

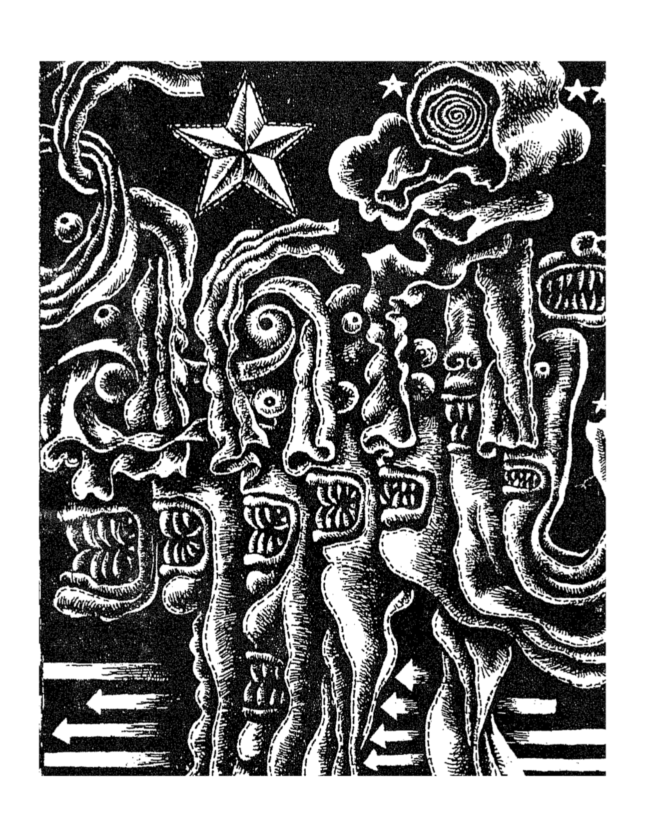
لقد أراد الإعداد الحفاظ على التعبير عن كل الشخصيات ، هذا التكنيك بكل هذا الحشد من التفصيلات قد يفيد فى السينما أو فى التليفزيون لكنه بالقطع لا يفيد فوق خشبة المسرح بل ازعم ان كثيرا من كتاب ومخرجى السينما والتليفزيون فى العالم يستخدمون تكنيك المسرح فى اعتماده على التكثيف والتركيز — إكتشاف البداية .. أو كما يقال فى علم النقد المسرحى نقطة الهجوم . ثم تعميق الأحداث ومناقشتها على نحو يصل بها إلى نتائجها المنطقية .

حشد العصفورى كل امكانياته الفنية لتجسيد هذا العمل ، فقسم مقدمة المسرح إلى قسمين بينهما شارع ، هذا القسمان يمثلان بيت كل من العائلتين ، فى قاع المسرح ارتفع بقسمين اخرين قسم يمثل بيت عائلة جلستان وشقيقها المخنث ثم قسم آخر لاداء بعض الموسيقى والرقص ، وإن كان الرقص استولى على المسرح كله فى مواضع المسرحية..

لقد ازدحم المسرح ازدحاما هائلا بالشخصيات والاضاءة والديكور والالوان اراد به المخرج ان يحقق اقصى مايستطيع من فرجة فأتت هذه الفرجة اقرب إلى التوتر والهذيان الفنى بعيدا عن اى تنسيق جمالى رفيع القيمة سواء على المستوى التشكيلى البحت ، أو على مستوى التعبير الموحى عن شخصيات الدراما ازدحمت عين المتفرج بالكثير من عناصر الفرجة ففقد متعته المرجوة .

ان فن الاخراج هو بالضرورة اختيار ووعى بقيمة هذا الاختيار غير ان سمير العصفورى لم يحقق اى اختيار او إنتقاء بل ان هذا الحشد الفنى الذى قدمه اقترب من الفوضى دون اى تعبير فنى او جمالى .

تميز فى هذا العرض جمال عبد الناصر فى دور علوان ، ناهد رشدى فى دور رندا ، يوسف رجائى فى دور المدير العام المخنث ، وسائر فنانى مسرح الطليعة ، كل فى حدوده المتواضعة .



مســـرح

« أهلا يابكوات » المسرح القومى

عبد الغنى داود

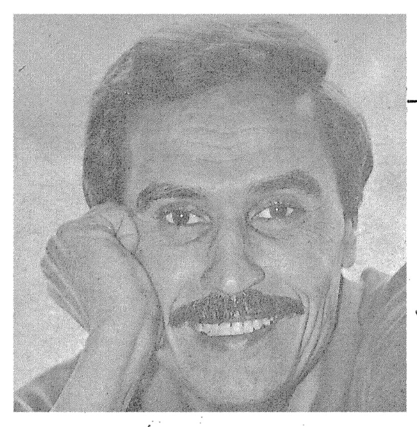
يواصل المسرح القومى نجاحه التجارى الكبير .. حيث يبرز إلى الهساحة كمنافس خطير وعنيد لمسرح القطاع الخاص بكل معطياته التجارية البحتة .. بتقديم مسرحية « أهلا يابكوات » التى تتعقد خيوطها وتتشابك مابين الاسكتش الضاحك والخطبة المنبرية والموعظة الحسنة والتعليق السياسى المباشر ، وتقريرية الحوار ، والمذكرات التفسيرية .. وحيث يسقط النص ضحيه لخطأ فى فهم الواقع والتاريخ فيما يتعلق بقضية التخلف والتقدم وإرتباطها بالاسلام وممارساته الشكلية المزيفة وجوهره الحقيقى .. كل ذلك نتيجة لاتخاذ المؤلف شكل (الفارس) الذى اشتهر به فى معالجة قضية جادة هى قضية التعصب والتزمت التقدم والتخلف والعلم والجهل ، وهى قضية جادة لايوفق فيها شكل (الفارس) .. ومن هنا تبدد المضمون من حيث الاشارة إلى أن دعاة التخلف مازالوا بيننا ، وأن بكوات زمان مازالوا أقوياء متجسدين فى بكوات اليوم .

تبدأ أحداث مسرحية أهلا يابكوات تأليف لينين الرملى وإخراج عصام السيد والتى تقدم على خشبة المسرح القومى بالقاهرة ـــ بالصديقين الدكتور برهان (حسين فهمى) الأستاذ الجامعى والعالم المشهور فى العلوم والتكنولوجيا ، محمود (عزت العلايلى) مدرس الرسم بإحدى مدارس الاقاليم والعاشق للشعر والفن والذى يحمل هموم العصر ومعاناته وهما يلتقيان فى شقة الدكتور برهان الفاخرة فى ناطحة سحاب بمنطقة المقطم ، ونلمس قلقهما حول مستقبل البشرية ، والاخطار التى تهدد هذا المستقبل ، وظروف محمود الصعبة ، وقصة حبه لسلمى ورفض ابيها أن يزوجها إياه وحرمانه منها مما يجعله حزينا وتعيساً وفجأة نسود العتمة ويحدث إنهيار للمكان فيما يشبه الزلزال » ويجد الصديقان نفسيهما فى مكان تاريخى فى قلب القاهرة فى نهاية عصر المماليك منذ اكثر من مئتى عام .. عندما كان يحكم مصر المملوكان ابراهيم بك ومراد بك ، وعندما يفاجأ بعض العمال بوجودهما (برهان ومحمود) يفزعون ويظنونهما من الجان والعفاريت ثم يتصورنهما من الفرنجة ؛ ويقبض عليهما ، ويعرضان أمام مراد بك

(مخلص البحيرى) ، وبعد التحقيق يعرض (برهان ومحمود) عليه خدماتهما وهى القدرة على التنبؤ بالمستقبل فيتنبئان له بتنبؤات كاذبة عن المستقبل الذى يعرفانه من كتب التاريخ ، ويعرضان أيضا تقديم المخترعات الحديثة كالتليفون والمسجل . لكن هذه المخترعات لاتعجب مراد بك وبطانته بحجة انها منافية للدين والتقاليد ولاتعجب مراد بك سوى لعبة الاطفال التى يفرح بها كثيرا .

وفى الجزء الثانى يظهر الدكتور برهان بلباس العصر المملوكى , بدأ يتأقلم مع أفكار ذلك الزمان، ويحاربهم فى سلوكهم وتصرفاتهم فيقتنى جارية ويتزوج أربعة ، وينغمس فى حياة التخلف ويساير الوضع القائم محاولا أن يستفيد من كل شيء حوله كسلوك نفعى إفقط تاركاً علمه وحضارته جانبا مسايراً للتخلف والردة تجنباً للمشاكل ، بينما يتشبث محمود بلباسة الحديث واعيا بسلبيات هذا العصر كمواطن غيور على مصلحة بلده للوصول إلى التقدم من خلال العلم الذى لا بديل عنه للتقدم .. مدركاً خطر الفجوة الحضارية التى يعيشها العصر والتى تنذر بكارثة .. منتبهاً إلى ضرورة التحرك فى مجالات الفكر والعلم حتى لا نصبح شعبا منمقرضا . ويتعلق محمود بجاريه (برهان) (أمنة) (فاتن أنور) التى تشبه تمام الشبة محبوبته سلمى فى العصر الحديث ، متمسكا فى نفس الوقت بمبادىء وأفكار العصر الحديث .. بالحرية والمساواة والعلم والتقدم فيحاول أن يعلمها القراءة والكتابة ، ويلقنها مبادىء مساواة المرأة بالرجل لكن برهان يجبرها على ان تكون جاريته التى يملكها فى فراشه ايضا ليحدث شرخ بين أمنة ومحمود ، ويجند محمود بعض المثقفين ليثورا ضد التخلف والجهل ، ويقومون بمظاهرة يتصدى لها العسكر ويقبضون على محمود ويعذبونه ، وتدافع عنه أمنة دون جدوى .. بل ويضطرونها للشهادة ضده ، ويحاول صديقه برهان الذى نجح فى مجاراة العصر ويتماشى مع أفكار التخلف والاستغلال ــ أن يجعله يجارى العصر ويكذب ويلغى عقله فيرفض بعناد .. فيصارحه برهان بأنه نجح فى مجاراتهم وخداعهم ويكون الوالى ورجاله يسجلون اقواله بإستعمال المسجل الذى إخترعه لهم ، ويقبضون على الدكتور برهان لانه خدعهم ، ويفرجون عن محمود الذى يخرج إلى الشوارع صارخا فى الناس الذين تبلدوا واصابتهم الغيبوبة والغفلة بأسم الدين أن ينهضوا للجهاد فالخطر على الأبواب ، وأقترب موعد الحملة الفرنسية فينظر اليه الناس كدرويش مجنون . وفجأة ينتقل إلى العصر الحديث ، ونجد الدكتور برهان محمولا على الأعناق .. مرشحا نفسه كنائب عن الشعب ليتاجر باسمه فيتصدى له محمود فيضربه أتباع برهان ، ويعود محمود إلى هذيانه ينبه الشعب ويصرخ فيه أن يستيقظ وينظر إلى المستقبل .. والمستقبل هنا كلمة مبهمة كرر المؤلف الاشارة اليها عن طريق الخطب المنبرية الرنانة على لسان محمود .. حيث لم تسعفه الفكرة الفانتازية التى لجأ إليها فى تجسيد احداث وشخصيات درامية حية ومتوقدة لابراز رؤياه .. فليس بالفكرة وحدها يقوم الفن ، والمسرح الجيد كما يقول الكاتب المسرحى الفرنسى جان كوكتو ــ لايكون بالأقوال التى قد تثير الاعجاب ولكن بالافعال التى تنال الاحترام.. وهنا لم يكن لدى المؤلف سوى الاقوال التى قد تثير الاعجاب مما جعل المخرج يضطر لأظلام المسرح مرات متعددة ولفترات طويلة نسبيا لا لسبب سوى الانصات لتلك الاقوال كى يستوعب الخطب والكلمات البراقة التى قد تثير الاعجاب .. لكننا نصبح هنا وكأننا ننصت إلى الراديو فى ظلام غرفة صغيرة .. لانه من المستحيل على المخرج أن يقدم معادلا مرئيا لتلك الكلمات التى تتكرر معانيها ، وباستطرادات لاضرورة لها مالم تكن مرسومة فى النص .

ولم تفلح مجهودات المخرج الكبيرة إلا فى بعض النواحى التكتيكية من محاولة خلق إيقاع وإستخدام إضاءة واعية ، وإن لم يسعفه تنفيذ الديكور الهزيل والامكانيات التقنية المتواضعة لتصوير الزلزال مثلا .. ولم تقم الموسيقى بأى دور ملموس فى إستكمال الاجادة التى حاول المخرج جاهداً الوصول اليها لاضفاء الحيوية على العرض وتبديد مايمكن أن يكتنفه من رتابة ..



عزت العلايلى

ورغم محاولات المؤلف الذكى البعد عن الفارس ، وهو لون من المسرح الهزلى أو المسخرة التى اشتهر بها .. على أساس انه يقدم عمله المسرحى على خشبة المسرح القومى العتيد ، حصن التراث وأعرق مسارحنا ، فقد رأى انه من المفروض ان يتناول قضية كبرى تليق بعراقة هذا المسرح الجاد الوقور فقدم الحدوتة الفانتازية التى اوردنا تفاصيلها فى البداية، وساعده على ذلك المخرج الموهوب عصام السيد وذلك بعدم اللجوء إلى المبالغة أو الكاريكاتورية فى الاداء إلى حدما ... أو تصيد النكات البدنية والايحاءات الجنسية والحركات الرخيصة فى اضيق الحدود والالتزام بخطة حركة محكمة ، ودقيقة .. مراعيا التكوينات الجمالية فى المشاهد الجماعية ، والتوظيف الجاد للعناصر المسرحية لصالح النص .. إلا أن المؤلف لم يستطع الفكاك من أسر (الفارس) الذى تعود عليه فى صياغه نصه وان أضفى على نصه كلمات جادة لكن فى إطار مغامرة خيالية من مغامرات أبطال (الفارس) فى السينما وتبدو تفاصيلها هزلية ومثيرة للسخرية ..

فالنص يعتمد على شخصيتين بينهما اختلافات غير جذرية وبقية الشخصيات بلا ملامح محددة ، وكأن الدورين الرئيسيين قد فصلا على نجم أو نجمين من نجوم الشباك ، كما يحدث فى مثل هذا النوع من المسرح كذلك لم يعن النص كثيرا بمنطق سلوك الشخصيات .. فالدكتور برهان يجارى ويساير عصور التخلف دون تمهيد لذلك فى تركيب شخصيته ، ومحمود يتشبث ويعاند فى سبيل الدفاع عن مبادئه ، ويلقى بخطبه دون ان يكون هناك مبرر درامى حتمى لذلك ورغم ترك جبيبته الجارية (أمنة) منذ البداية ضمن مقتنيات الدكتور برهان دون ان يدافع عن ذلك ، وعندما تعترف الجارية له بأنها سلمت نفسها لسيدها برهان فى الفراش.. يبدو وكأن الأمر مفاجأة مذهلة بالنسبة له .. وكان اولى به ان ينقذها منذ البداية وقد نبهته إلى ذلك خاصة وأنه المقاتل العنيد فى هذا الجزء من المسرحية .. رغم انه يبدا مهزوزا وغير واثق من نفسه فى البداية .. ثم إذا به ينقلب فى النهاية مجذوبا به مس من جنون ورغم هذا فهو شخصية أحادية الجانب تنطق بلسان المؤلف مما أفقدها معالمها الانسانية إلى حد ما . أما بقية الشخصيات فبدت مثل العرائس فتحرك دون دوافع إنسانية مقنعة سوى اثارة السخرية والضحك ، وتم تصويرهم على اساس انهم دمى بلا عقل بحجة عصر التخلف . والخلاف الوحيد بين مايحدث هنا وبين مايحدث فى المسرح التجارى ان المسرح التجارى يلجأ إلى الاغنية والرقص والاستعراض والديكور المبهر وغيرها من توابل جذب الجمهور .. أما هنا فليس لديه سوى الخطب ليخفى توليفه الفارس .. وإن كانت الخطابية أحد عناصرها أحيانا .

وكان لرصيد الشهرة الكبير للنجمين (حسين فهمى) و(عزت العلايلى) أثره الكبير فى تشكيل كم وكيف التلقى لدى المتفرج المبهور ببريق النجمين اللامعين.. فهما بالنسبة لمثل هذا المتلقى لا يقولان إلا درراً ولآلىء ولا ينطقان عن الهوى، وكل حرف ينسبان به هو حفنة ظل لا تبارى وظرف خالص مصفى على ان كل ذلك لا ينفى الجهد الجبار الذى بذله عزت العلايلى ثم حسين فهمى فى الاداء فهما يتراخيا فى بذل المجهود الكبير والعرق فى ان يجسدا الشخصيتين المحوريتين فى المسرحية .. لان باقى الشخصيات تعتبر ثانوية بما فيها شخصية الجارية (امنة) التى تتضمن امكانيات خلق شخصية درامية ناضجة مليئة بالدلالات ، وقد أدتها (فاتن انور) على افضل صورة كذلك نجح (مخلص البحيرى) فى أن ينهج نهجا له تميزه الخاص فى تجسيد مراد بك المملوك اللئيم المتخلف بشكل يثير السخرية والاسى ، ولاجدال ان بقية ممثلى العرض قد قدموا افضل امكانياتهم فى حدود الادوار الصغيرة المرسومة لهم .

ترى هل ماحدث الان فى المسرح القومى العريق العتيد ظاهرة صحية ؟ لقد اصبحت عروضه الان تعتمد على نجوم الشباك يحيى الفخرانى وسحر رامى فى العرض الشابق البهلوان . وحسين فهمى ونجم السينما ابن المسرح القومى عزت العلايلى فى هذا العرض وهو منهج انتاجى معمول به فى كثير من البلدان والمواقع . وهو منهج قد ينجح فى ازدحام الصالة بالجمهور وارتفاع ارقام ايرادات شباك التذاكر لكن .. ترى هل ينجح فى الحصول على نص أو مؤلف عظيم أو عرض ذى قيمة أو حتى جمهور على نفس المستوى ؟ وهل يساهم هذا فى ترسيخ القواعد المسرحية العريقة وتدعيم تقاليد رفيعة المستوى لهذا الفن النبيل ؟ فليس بإزدحام الصالة فقط يكون مقياس النجاح هناك وسائل اخرى اكثر أصالة وعراقة من الممكن ان تؤثر حقاً فى الجمهور ، وتشدهم إلى المسرح وتربطهم به .. وتكون هى المقياس الحقيقى للنجاح .

الفلسفة تلك المفترى عليها

حسن محمد حسن

فى اطار التخلف والجمود التى سادت البلاد منذ السبعينات ، تعالت فى الفترة الأخيرة أصوات متشنجة تنادى بتحريم تدريس الفلسفة فى المدارس والجامعات بدعوى إنها تتعارض مع العقيدة . فطالب قلة من أعضاء مجلس الشعب (من حزب التحالف) بمنع تدريس الفلسفة لانها فى رأيهم اداة الكفر والضلال . وقد يكون هذا الأمر مألوفا وعادياً بل ومتوقعاً من نواب حزب معارض يمثل أقصى **اليمين** لكن الأمر اللافت للنظر والمثير للدهشة والباعث على الأسف ان يضع مؤتمر طه حسين الذى عقد بجامعة المنيا فى الأونة الأخيرة ضمن توصياته : « أستبعاد الفلسفة التى لا تتفق مع الدين الأسلامى » . إن الأمر إذن غير عادى . ويبدو وكأن الفلسفة تسبب أرقاً لبعض هؤلاء . وألا ما كانت تحظى بأهتمامهم على هذا النحو . فما هى حقيقة هذا الموقف الغريب ؟ .

الواقع أن هذه الدعاوى وغيرها ظاهرها الدفاع **عن العقيدة وجوهرها الجمود والسعى لأغتيال العقل** والدعوة الى محاربة الفلسفة ليست جديدة ، فلو عدنا الى التاريخ الاسلامى سنجد **أن** المعتزلة كفرقة اسلامية تستند الى العقل قد تعرضت فى عهد الخليفة « المتوكل » لكافة ضروب القهر والتنكيل وعوملوا على انهم مواطنون من الدرجة الثانية فلم تكن تقبل شهادتهم أمام القضاء . وفى عام ١١٥٠ م أمر الخليفة « المستنجد » بأحراق جميع كتب ابن سينا واخوان **الصفا** الفلسفية . وفى عام ١١٩٤ م اصدر الأمير « أبو يوسف يعقوب المنصور » وكان وقتئذ فى أشبيلية **أمراً** باحراق جميع كتب ابن رشد الا القليل منها وحرم على رعاياه دراسة الفلسفة وأمرهم بأن يلقوا فى النار جميع كتبها اينما وجدت . إذن الدعوى ليست جديدة بل هى ترتبط بمناخ سياسى وثقافى معين ونحمد الله ان الذين ينادون بتحريم الفلسفة هم الآن خارج النظام أو داخله بصورة هامشية **ينادون** بمثل هذه الأراء الرجعية فما بالنا لو اصبحت لها الكلمه النهائية ! .

ولا شك فى أن القضية المثارة ليست قضية الفلسفة وحدها . بل هى قضية كل ضروب الأبداع البشرى من علم وفن وأدب وشعر .. الخ فدائرة التحريم يمكن ان تتسع لدى هؤلاء لتشمل كل ما يقع خارج نطاق فهمهم الضيق للدين .

وإذا بحثنا عن الدافع الحقيقى لأرتياب وإرتقاب هؤلاء من كلمة فلسفة فإننا سنجد بناء على الأمثلة التاريخية التى أشرنا اليها ان الهجوم على الفلسفة مرده كراهية كل ما هو عقلى والرغبة فى الأرتماء فى أحضان الاتجاهات الغيبية القائمة على التسليم بالقضايا دون مناقشة . بعبارة أخرى أن هؤلاء يحاربون الفلسفة لأن دراستها تؤدى الى ايقاظ الوعى البشرى وتجعله يفكر ويضع كل شىء موضع تساؤل . أما عكس الفلسفة أو ان جاز التعبير اللافلسفة معناها تغييب الوعى والغاء العقل . ولا شك فى ان هذا من شأنه أن يخدم أصحاب الاتجاهات اللاعقلية التى تدعو لتحريم الفلسفة . من ناحية أخرى تعلمنا الفلسفة فى أول دروسها درساً أسمه

« الحرية » : حرية أن تفكر وحرية ان تحترم من يفكر ، وقد نتفق وقد نختلف لكن فى النهاية لا يصبح الا الصحيح ولا شك فى أن هذه السمة قد تخيف من يريدون فرض رأيهم بالقوة أو الذين لا يرحبون بالرأى الآخر .

أننى هنا لا أدافع عن الفلسفة فهى أسمى من أن يدافع عنها ولسنا بحاجة اطلاقاً الى أن نعيد الحقائق المعروفة عما قامت به الفلسفة فى التراث العظيم للبشرية ومنه التراث الاسلامى . ولسنا بحاجة ايضا الى التذكير بالدور الذى قامت به الفلسفة الاسلامية فى الدفاع عن العقيدة فى وجه التيارات والاتجاهات الفكرية الاخرى . ولسنا بحاجة كذلك الى بيان ان الاسلام كان فى قمة مجده وقوته عندما إزدهرت حركة الترجمة وازدانت بكوكبة من الفلاسفة الكبار كالفارابى وابن سينا وابن رشد .. وغيرهم ان العالم يسير بخطى جنونية الى الامام ... الى المستقبل . وفينا من يحاول للأسف ان يشد عجلة التاريخ للوراء ويرتعب من النور العقلى الذى تنشره الفلسفة لأنه يريد ان يبقى مستكينا فى ظلامه وإظلامه بغية المحافظة على بعض المصالح الذاتية الرخيصة الضيقة . ان علينا ان ننبذ هذه الأراء المتجمدة التى لا تريد لهذه الأمة أن ترق أو تتقدم . فالمحافظة على العقيدة لا تكون اطلاقا بالتقوقع على الذات . بل تكون بالتطور والانفتاح الفكرى والثقافى على العالم . وعلينا أن نقرأ التاريخ جيداً ونرى كيف فعلت فسلفة ابن رشد العقلية فى أوزوبا وكيف ساعدت على نقل الأوروبيين من ظلام العصور الوسطى الى نور العصر الحديث ـــ لقد ازدهرت افكار ابن رشد وأينعت فى بيئة غربية وماتت فى أرضها . لماذا ؟ .. لأننا نغتال العقل ، أعتدنا أن نقدس الجمود وأن نصنع من كله قديم تابو . أعتدنا أن نرفض ونخاف كل جديد . وقد أستاتت الأنظمة السياسية والاتجاهات الفكرية الجامدة التى ابتليت بها الأمة على مر عصورها فى الاحتفاظ بهذه القائمة مستخدمة تارة دعوى احياء التراث وتارة اخرى المحافظة على الذات . وأخرى الأصالة . ولم تكن هذه الدعاوى وغيرها سوى تبريرات وأقنعة تخفى بها تلك الاتجاهات الظلامية وجهها الحقيقى الذى تعريه الفلسفة وتفضحه . وإذا كانت هذه الاتجاهات قد لاقت نوعا من الإزدهار والانتشار فى فترة قصيرة من الزمن لا تزيد عن عقدين من الزمان ، فإنَّ ذلك يعود فى رأينا الى الانقلاب الذى حدث للبنية الاقتصادية والسياسية منذ السبعينات والذى كان من نتائجة تمزيق الشمل العربى وتفاقم أزمة اقتصادية طاحنة جعلت من القيم الغيبية اللامعقولة هدفا تسعى اليه الجماهير الضالة (الأمية فيها والمتعلمة) بعد ان أعيتها الحيلة فى ان تجد لها مكانا فى مجتمع اصابه التشيؤ وسادته القيم السلعية الاستهلاكية التى فرضتها السيطرة الرأسمالية .

أننى فى هذه المقاله أتوجه الى هؤلاء الذين لم يصبهم اليأس ، والذين لم يسقطوا بعد فى دائرة التشيؤ .. الى هؤلاء الذين ما زالوا يحتفظون ببعض الوعى لكن احيانا تخدعهم الدعاوى البراقة التى يكون ظاهرها الحق وباطنها الباطل . أقول هم : افيقو قبل ان يلفنا الظلام ويجرفنا طوفان الجمود . عندها لن يفيد الندم بعد فوات الأوان .

ان الدعوة لتحريم الفلسفة تعنى تماماً الدعوة لإلغاء العقل .. [٨]الدعوة لإلغاء الحرية .. الدعوة لإلغاء الأبداع البشرى أنها تعنى أخيراً الدعوة لإلغاء الانسان .

رسالة موسكو

«المسرح فى عصر نيرون وسينيكا»

إشكالية المثقف والسلطة

. أبو بكر السقاف

تشاهد موسكو منذ شهرين مسرحية «المسرح فى عصر نيرون وسينيكا» مؤلفها ادوارد رازرينسكى ، ومخرجها جانتشروف ، المخرج الاول فى مسرح مايكوفسكى.ورازرينسكى مؤلف مسرحية أخرى معروفة تمثل منذ أعوام وهى : «حوار مع سقراط» .

والمشكلة المحورية فى المسرحية الجديدة : مسؤولية المثقف ، تتخلل المسرحية من بدايتها الى نهايتها ، ومن خلال شخصيات عديدة ، وفى المقدمة منها الفيلسوف الرواقى- سينيكا ، وديوجين الكلبى ، فى تجليه الرابع فى عمر نيرون ، داخل برميله المشهور . ولعل هذا يفسر عرضها على خشبة المسارح فى بلدان عديدة « كوبنهاجن ونيويورك » وبراغ وتورنتو. فرغم تميز كل مجتمع بهمومة الا أنها كلها مشدودة الى بعضها البعض باشكالات العصر الاساسية . **فلم يعد المثقفون جزرا صغيرة فى المجتمعات المعاصرة ، بل جماعات غفيرة . وما كان ملقى على كاهل سينيكا ، أصبح اليوم هما يتوزعه آلاف المثقفين . فانتاج الثقافة والمثقفين أصبح أشبه مايكون بالانتاج الرأسمالى الموسع ، الذى يلبى حاجات سوق مجهولة .**

تواصل هذه المسرحية التنقيب فى نفس المشكلة التى دارت عليها « حوار مع سقراط » ، وبقامة سقراط السامقة . ذلك الرجل الذى جروء على السؤال ، ولم يرتعش أمام الموت. وعرض «المسرح فى عصر نيرون وسينيكا» فى هذه الأيام وثيق الصلة بالروح الجديدة التى تسود الحياة السوفيتية ، **حيث تصب كل الجهود**

لاستنهاض الطاقة المعنوية وشحذ الموقف الاخلاقى فى المواطنين لاتخاذ موقف نقدى من ما حولهم ، فبدون ذلك تغدو البرامج الخطط العملاقة خالية من الروح والمعنى . ان مشكلة المسؤولية الاخلاقية تكاد تطغى على الموضوعات الاخرى فى الصحافة المركزية ، بعد ان بدأت بعرض الاسئلة المقتحمة للعائدين من أفغانستان ، والذين أصبحوا يعرفون فى الصحافة بـ « الافغان » فمن يعود من رحلة الموت سالما يتساءل بعد عودته عن اخلاقية سلوك الذين ارسلوه وعندما عاد تجاهلوه ، فأخذ يتساءل ما الواجب ؟ ما الاخلاق ؟ ما الوطن ؟ ما الاممية ؟. ان تجربة الحرب جعلت « الافغان» ينظرون الى المجتمع بعيون جديدة . .

ان بوادر العلنية (جلازنوست) أثمرت اذ نجحت فى جعل المسؤولية الفردية اساس السلوك الاجتماعى . اصبح الاختفاء وراء المسؤولية الجماعية اكثر صعوبة ، واصبحت الجماعية نفسها مجموع افراد مسؤولين ، لاكيانا كميا تصعب رؤية ملامحه الاخلاقية . الوعى والحماس المستنير فى أساس المراجعة الثورية ، لتاريخ العقود الأخيرة ، ولاسيما العقدين الاخيرين .

وهذا الاتجاه النقدى له جذور عميقة فى المسرح السوفيتى ، فى مسرح مايكوفسكى وميرهولد فى العشرينات ، عندما كانت الحياة الثقافية تضج بالاتجاهات والاجتهادات فى الشعر والفنون التشكيلية ، واللغة والمسرح والاقتصاد السياسى .

ليس مصادفة ان يتذكر الناس العشرينات ، فقد عرف الاقتصاد السوفيتى فيها السياسة الاقتصادية الجديدة ، التى انتشلت البلاد من المآزق الاقتصادية الكبيرة التى تخبطت فيها بسبب الحرب العالمية الاولى ، والحرب الاهلية والشيوعية العسكرية .

ان المسرح ليس مواكبا للحياة السياسية بل كان من العوامل النشيطة التى ادت الى السياسة الجديدة ، بعد ان استعاد وظيفته النقدية والتنويرية فى السنوات الأخيرة ، فكان مع الرواية والشعر ودرامات البيئة الطبيعية والثقافية رافدا من روافد التجديد والتغيير واعادة البناء .

يدخل نيرون فى المشهد الاول فى زى صارخ الحمرة . يناقض هدوء ألوان الديكور « وهو الكولزيوم الرومانى المشهور ، مضفوراً من الحبال . ويظل التقابل بين نيرون وروما ماثلا طوال العرض » .

يتوسط خشبة المسرح عمود كورينثى الطراز . ويبدأ سرد الحكاية على طريقة (فلاش بأك) . انه لايريدنا ان نشاهد تراجيديا بل كوميديا . ومنذ هذه اللحظة يتداخل الاثنان ، تداخل المسرح الصغير ، حكاية نيرون وسينيكا وحكاية المسرح كله بدلالة روما والامبراطورية بأسرها فى ذلك الزمان المجنون . فالمسرح هنا اذا مسرحان واحد منهما داخل الاخر ، ونفكر فى مشاهد المسرح الاخر كلما حضر أحدهما . يتبادل الجميع المواقع والدلالات ، المسرح الكبير روما والامبراطورية ، والمسرح الصغير ، حكاية الملك وحاشيته ، والمصارعون

والمرأة الافعى (سابين) واعضاء مجلس الشيوخ . والسناتور الحصان ، يذكرنا بالحمار الذى عينه كاليجولا عضواً فى مجلس الشيوخ ، والسناتور الحصان كان من أفصح الخطباء والمعارضين لسياسة نيرون .

الانتحار .. الانتحار

يبعث نيرون رسوله لاحضار أحد الشيوخ ، فيعود ليخبره انه انتحر . ويتكرر الامر مع اكثر من واحد ، ومع سينيكا نفسه ، الذى انتحر بفتح وريده فى الحمام . ولكنه حاضر أمامنا يشارك فى تمثيل الحكاية « ويستعيدها مع نيرون عندما كان مربيا له وهو يافع . تبين الامبراطور الشاب الزيف فى حياة القصور بحدس غريزى ، ودخل عالم الجريمة باغتصاب فتاة فى حديقة القمر تحت التهديد بالقتل . ولم يجد من يراجعه أو يردعه . بل اكتشف ان مربيه الفيلسوف الرواقى الكبير غارق فى اللعبة السياسية ، وكان يوحى له من طرف خفى بالتخلص من هذا أو هذه . وسرعان ما أمسك الطاغية بخيوط اللعبة . ولم تفلح الكلمات الكبيرة التى يطلقها الفيلسوف عن مستقبل الامبراطورية والأمة فى ستر عورة سلوكه الانتهازى، وانغماسه فى حبك المؤامرات الكبيرة والصغيرة . كان مكر الامبراطور يقرأ السلوك لا النظريات ولا البلاغة متهافتا كلما تطورت أحداث الكوميديا » . وجاءت ذروة التراجيديا : قتل أم نيرون . ولم يغفر الطاغية لسينيكا أنه شجعه بدهاء على التخلص من أمه . وبدا ممزقا بين شهوة السلطة وهول الجريمة التى يرتكبها . ولم يجد مخرجا الا فى تصوير نفسه مجرما غير عادى ، يبرر جرائمه بالضعف الانسانى الكامن فى كل النفوس . بل تجاوز الحدود الى نفى كل قيمة اخلاقية . فوسيلة البقاء فى الحياة ممارسة العنف والقتل والاذلال كل يوم وعلى الجميع . لم يعد يجد طعما لحياته الا عند توحدها بالعنف والسخرية الكلبية من كل مايمت الى الخير بصلة . الاخلاق لا وجود لها إلا فى عالم الوهم .

الحاضر الغائب

توجه نيرون بكل ثقته الى كاتم سره . وأصبح هذا آلة البطش الفاعلة ، دون ان يظهر على المسرح . الحاضر الغائب . إنه يتكلم نفس لغة الطاغية ويرى فيه نفسه ، ويحاول ان يقنعنا انه موجود فى كل واحد منا، انه اذا غير مذنب لان الجميع مذنبون . تخريج يذكرنا بحيلة تدور على فكرة الذنب عند هايدجر ، التى تقترب من الخطيئة الاولى ، التى تحرر كل الخطائين القدامى والجدد والقادمين من المسؤولية ، عبر شبكة من التأويلات الفينومونولوجية واللغوية .

إن سينيكا مسؤول عن مصيره بلا شك ويستحقه وقد تخلى عن دور المثقف ، بل والفيلسوف وهى رتبة فى الاخلاق والثقافة سامية ، مرغها فى الأملاك والأموال ، فى التمسك بالسلطة ، بشىء من « ارادة القوة » لايناسب مقام الرواقى الحق . ونسى ان الابيقوريين كانوا يعتبرون حب السلطة امرا غير طبيعى وغير ضرورى . وهاهو مستغرق فى هذا العبث غير الضرورى وغير الطبيعى . هذا الانحطاط مع السلطة وبها أس عبوديته التى انتهت بالانتحار . كانت مشكلته مع

نفسه اعقد من مشكلة الشيخ الحصان ، الذى تاب عن خطيئة المعارضة ، ومارس نظم الشعر فى مدح الامبراطور . اننا معه أمام انتهازى عادى فى كل العصور .

أدخل المؤلف والمخرج « المرح » على السياق الدرامى اكثر من مرة . فبعد ان القى نيرون من على منصة نيرون قصيدة عصماء ذات رنين وبيان كلاسيكيين ترجل ليمدح الشعر مؤكدا ان إلقاءه كان رائعا ايضاً . يضع المؤلف يده على هذا المزيج المرعب من الغرور والشر والجنون ، وشيء من المرح الاسود ، عميق كالعدمية، يطل من كلماته وحركاته ، فيبدو على حافة الجنون دون ان يسقط فيه . فلو جن لتحرر من المسؤولية .

هناك الماحات عديدة الى عصرنا والى الحياة السوفيتية ، جنون السرعة وساكنى الضواحى ، والمنتجعات الساحلية ، والتخمة التى يعانى منها روادها وفضائحهم الاخلاقية . وبدون هذه الاشارت يظل حضور المشكلة الاساسية كثيفا .

المثقف والسلطة . فى عصر سقراط وسينيكا واليوم . إنها إحدى القضايا الكبرى فى تاريخ البشرية الواعى . المثقف الذى لايختار الحق والحقيقة ، يسير فى ركاب الجلاد ، ويتفاوت فحسب الاسهام فى نصب المقصلة .

الوعى الاخلاقى حاضر فى هذه المسرحية حضوراً تاريخى متجدداً لايستقيم بدونه نظام المجتمعات والاشياء فينا ومن حولنا .

عندما يصلب ديوجين الرابع يرتفع صوت ديوجين الخامس من البرميل الفارغ وفى هذه اللحظة تشاهد وجه نيرون ممتقعا بضع لحظات . «ابتعد يا اخى انك تحجب ضوء الشمس عنى» . «لماذا تقول يا اخى أنا نيرون الامبراطور» . «نحن إخوة فى الانسانية» كلام جديد ولغة جديدة . نقيض شعاره المحبوب «الانسان ذئب لانسان» .

وكأننا به يدرك في اقصى عقله ان هناك ضحية وجلادا وماعدا ذلك كلمات كلمات أو سلسلة من المغالطات .

أداء جيجرا خاينتان « فنان الشعب » من أسباب نجاح المسرحية لمركزية دور **نيرون الذى قام به على اروع وجه . ويذكرنا هو بدور سموكستونوفسكى الرائع فى هاملت فلا نيرون ولا هملت يقع فى هاوية الجنون . ولكنهما على حافة . كلاهما يقوم بدور الحكم (بفتح الحاء) فى عملية الانشطار والتردد ، رغم الفارق بين الشخصيتين ، فالملك الطاغية غارق فى العدمية الاخلاقية ، بينما يواجه هاملت كما لاحظ اليوت فى درامة «هاملت ومشاكله معضلة محاولة القيام بما لايمكن القيام به : الانتقام من الأم .**

طريقة (فلاش باك) وتقاطع ازمنة كثيرة فى المسرحية أكسبها ابعادا متداخلة فبدت حاضرة فى كل الازمنة ، فى رعب

دائرى على الخشبة يواجهنا من جميع «جهات الروح» .

ميزة النص الاولى شعريته وعمقه ، وظلال المعانى التى تحف بالكلمات والاشارات تنتشر فى جميع الجهات ، من ديوجين الذى يتجلى فى كل زمان ، وكأنه يكرر تجسدات (أفتارا) فشنو فى الأسطورة الهندوسية ، الى البصاص الاكبر الذى يرى مثل يانوس الاسطورى الماضى والمستقبلى ، ويحصى انفاس روما ، والامبراطورية . لكن دون ان يثقل المؤلف النص بحفريات متكلفة فى الشعور واللاشعور . اقتضى لغة ذات دلالات عميقة تدل على معرفة جيدة بالفلسفة والادب الكلاسيكيين . تتسرب كلماته فى كل حقول الوعى والنفس بسلاسة ويسر ، وتتكامل مع التمثيل .

وكان الانتقال بين العصور سلسا ايضا ، فنحن نشاهد عصرنا هناك ، ونشاهد تلك العصور هنا . السرد والتمثيل فى اكثر من موقع فى الزمان والمكان جسد وحدة التاريخ الباطنية .

نجح المخرج جانتشروف فى تحريك الممثلين والأحداث وساعده على ذلك ديكور وخشبة موجزان . خلق من الانسجام والتقابله بين الالوان والاضواء والحركات ، وحدة درامية من البداية الى النهاية. ولاسيما فى مشاهد الرقص ، والقاء الشعر وفى اللحظات التى طاف فيها الموت على رؤوس الجميع ، بتحريك الداخلين والخارجين وسط انباء الانتحار المتوالية ، دون ان نشاهد واحدا من المنتحرين . فكل استدعاء يعنى الانتحار .

الرقص المتفلت من عقاله (باكبانااليا)

الذى تدور فى مركزه سابين (المرأة الافعى) والتى لقيت حتفها على يد نيرون ، لم يكن مقحما على السياق الا فى بعض الاحيان ، وعندها كان يقصد إبراز البعد الحسى والشبقى فى وجدان نيرون ، وهو جزء من ثقافة إمبراطورية تنهار ، حيث رفعت اللذة الى مصاف المثل الأعلى ، وانتشر العهر ومعاشرة الغلمان . فالمسرحية بسياقها الشائق لم تكن بحاجة الى اية جرعة زائدة من التوابل . استخدم المؤلف عرامة الجنس لابراز عدم الاتزان فى حياة روما . فالاضطراب النفسى الفردى والجماعى كثيرا مايتخذ صورة الانحراف الجنسى، فلا يغدو الجنس بعدا من ابعاد حياة متكاملة، بل جسدا محضاً يطغى على كل الآفاق الاخرى، فلا يورق فى ظل الحنان فيكون معادلا للحب. بل يتحد بالقوة وكأن «نظرة الآخر» وكذلك الحب الغاء للمحبوب ومحاولة لقبره. انه عندئذ جرح مفتوح وظمأ مستمر .

وصف انجلز موقف فلاسفة وايدليوجيى عصر لانحصاص الرواقى قائلا : «كان الفلاسفة اما من الذين يعيشون من تدريس الفلسفة او مبرجون يعيشون بمرتبات يجريها عليهم المتخمون من الاغنياء النهمين. وحياة السيد سينيكا ترينا مآل حياتهم عندما تستقيم لهم الامور. ان هذا الرواقى الذى يدعو الى كبح الشهوات والى الفضيلة كان اول المتآمرين فى قصر نيرون وقد بلغ به الحال انه يسعى الى نيل الهدايا والنقود والعقارات والحدائق والقصور، بينما كان يعظ مبشرا بفقر لعازر. كان غنيا بفضل هذه يقول انه قانع بفلسفته» .

نحن امام المصير الفاجع لكل الذين يتفننون فى مد الجسور والحبال الى شرفة الامين. كان الغزالى رغم كل الماخذ عليه لسلبيته امام غزو الصليبيين ومبادرته لتأسيس فلسفة قبول الامر الواقع يخشى ان يكون الدعاء للسلطان بطول العمر تمنيا لارتكاب جرائم قادمة، يقترفها السلطان. قد تبدو هذه مبالغة لكنها بلاشك تحمل وعيا اخلاقيا داخل نسق الفكر الدينى عند مثقف كبير فى اخر العصر الكلاسيكى الاسلامى.

يعود مسرح مايكوفسكى بـ «ريبرتوار» جديد وبهذه المسرحيه يؤكد قدرته على القيام بدور طليعى فى مسرح النبضة الجديدة التى تعيشها الثقافة السوفيتية فى هذه الايام.

لايزال عرضها مستمرا واصبحت جزءاً من ريبرتواره .



تجربه

أنا امرأة وأريد أن أكتب

هاديا سعيد

(لبنان)

أنا امرأة وأريد ان أكتب .

جاءت هذه الرغبة من زمن بعيد كأنها ولدت معي ومنذ ذلك الزمن وأنا أجد نفسي فى اللغة وفى التعبير . كأنى أنا الكلمة أو كأن الكلمة هى جسدى وروحى .

أقول جسدى لانى حقا أشعر بهذا. أكون بحضرتها عاشقة وتكون الحبيب . وكان ذلك يحدث قبل ان أعرف ماذا تعنى لذة الكتابة كما فلسفها رولان بارت . وأقول روحى لانى فيها وبها كنت اصل الى اقصى لحظات التجلى امسك الفرح بيدى أتحسسه وانتشى به .

ماذا يعنى ان أكتب ولماذا ؟

لم أقدر على هذا السؤال ، ولم يطرح امامى الا بعد رحلة من الاصرار . وكان الجواب دائما يهرب لعلى كنت اقدر على جزء منه ثم يتفتت الباقى فى تلك الحالة كانت « الكتابة » تجئ : فوق السطح ومع الرفيقات الصغيرات على طريق المدرسة وفى زوايا الركن الذى كنت أسميه غرفة .

أن أكون لاكثر من مرة ولاكثر من أنا .

لم يكن الوقت التعيد كافيا للرضى، ولا كانت تلك التساؤلات المبتورة مناعة : ثم كان ايضا الاغراء :

تجلس اختى فى الشتاء والعائلة تتكون حولها وبصوتها الرخيم تقرأ احدى روايات توفيق يوسف عواد أو جرجى زيدان . كان عبد الرحمن الداخل كما أظن بين السطور وكانت ضفاف انهار ومخاوف وقتلة طفل صغير ودموع حبيسة وهروب .

كان ترقب وانفعال والعائلة تستمع وتمسح دموعها وسؤال صغير يقلق فى داخلى :
من هو هذا الذى قدر ان يجعلنا على هذه الحالة ؟
كيف رأينا الى مكانه وزمانه وقلبه وبيته ؟
فيما شقيقتى تقرأ وأمى تتأثر وكنت أبحث عن هذا «المجهول» الذى أعلن نفسه وسط هذا الاختفاء

وكانت اذن قراءات واكتشافات
جرجى زيدان . المنفلوطى . جبران . العقاد . طه حسين . مى زيادة . ابن الرومى .

اختلط الامر بين المقرر وغير المقرر بين واجب اعداد دروس اللغة والانشاء والقواعد ثم الادب والفقه والفلسفة وبين «النتاج الادبى» .
كأنى تركت زمام أمرى لتلك الانفعالات السرية ولم استنجد بأى تعقل أو وعى باختيار .
كأنى كنت امرأة اعبىء ما اختزنته من أسرار وفورات احاسيس واستيقاظ حاجات فى خزانة اللغة .

هكذا أحببت جبران وغرت من مى زيادة واحببت عباس محمود العقاد واغاظتنى طالبة انتحرت بعد موته ! وهكذا وجدت «فارس الاحلام عند ابن الرومى ويوسف ادريس ونجيب محفوظ وعبد الحليم عبدالله . وعندما قرأنا **الادب الفرنسى كنت أميل لاخلاقيات كورناى وتراجيدية راسين ومثالية جان جاك روسو وروما نطيقيا الفريد دى** موسيه وكان ذلك قبل ان توقظنى قراءات لجان بول سارتر وسيمون دى بوفوار واندريه مالرو .

وفى كل هذا كانت تأخذنى قدرة العبارة .
كيف تتكون ؟ كيف تصل ؟ لماذا لا تكون الحالة إلا بها ؟
كأنى أيضا اكتشفت منافسا واحدا ووحيدا : الموسيقى دون ان اعرف عنها انها كما يقولون فن العقلاء وكأن الاسلوب الموسيقى هو ملامح روح العمل الفنى كما يقول باخ فبين الشعر والنثر والموسيقى كانت تستهوينى المحطات .

وكانت ايضا بيروت :
بالتباس الاسئلة فيها ثنائية الدين وثنائية الثقافة وثنائية الطبقة وحتى ثنائية الطبيعة بحر / جبل . مسلم/ مسيحى عروبى » اسلامى . غنى / فقير . اقطاعى / فلاح . مواطن/ مهاجر (وانا مدينة بهذا الاكتشاف الآن لادوار الخزاط) كأنها كانت ثنائيات وتناقضات حفرت فى التكوين بؤرها . ولم يكن لى فى كل هذا وعى سياسى او اجتماعى فعلى الصعيد الاول تسنى لى ان اتفرج على اولى ردود الفعل المتناقضة لدى كل من ثورة مصر والعراق وبيروت . وفى عينى الطفلتين انذاك شاهدت صورا للساسة وسمعت اصواتا للهتافات وعلى الصعيد الثانى (الاجتماعى) كيف لى ان أعرف النثر وإنا منشغلة بما هو أخطر ؟

منشغلة باكتشافى اننى انثى ؟
ولم يجىء الاكتشاف سهلا وواضحا . كان ايضا ملتبسا مثل تلك الثنائيات أهو جرح أو مرض ام شىء خطير يؤدى الى الموت ؟ .
نفضت الغلالة نفسها ووعيت الانوثة والقوانين وبدأت تقنين السلوك وكثرت وكبرت الاسرار وابتسمت لى القصائد وهدهدت مخاوفى الروايات ولم يكن كل هذا كافيا ، بل كان لابد من صرخة مكتومة أكبر منى وأشد قسوة على نفسى وفى نفس الوقت تسربلنى بالحنان .

كانت الكتابة خربشة بين الشعر وبين النثر واليوميات والمذكرات والدفاع عن النفس .

كنت أكتب

والقرية تصبح أجمل حين اكتبها بعد زيارة والاستاذة تصبح اقرب حين أكتبها اثر الدرس، وانا فى السطور انكاثر ، اعصف ، أطير ، أرسو اضحك ، أبكى

أصبح قصيدة أو خاطرة أو ذكرى .

كلمات .

ويصبح العالم ملكى .

ولكن لماذا ؟

— ٢ —

أجابتنى الصحافة على اول مستوى للسؤال . ومن مقاعد الدراسة الى مكاتب الاساتذة والنجوم سرقت وقتا لأعرف انسى الحاج وأدونيس وبلند الحيدرى وعلياء الصلح وغادة السمان وطلال سلمان .

عرفت الصحافة من صفحاتها الاخيرة وصفحاتها الثقافية . دخلتها من شباك الابداع واحببت عتبتها المشرعة على العالم .

قبلها كانت الكتابة لدى مختنقة فى محاولة القصة والقصيدة واليوميات ثم هاهى تسرح شعرها وتتجمل وتنطلق مثل مهر فى بيروت تحبل وتلد كل يوم وفيها نضحك ونتعلم ونبكى ونتعلم ونقع ونخطىء ونتعلم .

أصبحت من الجيل الذى ولدت تجربته بعد النكسة .

دون ان اعى بوعى معنى الخسارة . اذ كنت فى انتمائى العائلى مسربلة بالعروبة والانجراف القومى وعشق المارد الاسمر : عبد الناصر الذى كان فى طفولتنا كأنه المسيح البديل ، يرد على المسيحيين الذين لديهم مسيحهم الظاهر فيما نبينا مخفى ويرد على كنيستهم المزخرفة بالطقوس فيما مسجدنا واقعى، وعلى شموعهم فى أعياد الفصح واشكال تناولهم وتعميدهم فيما طقوسنا بلا ألوان ولا دهشة . وكأننا بصور عبد الناصر واللافتات وزيارات الشام ومراسيم الوحدة واغنياتها والحلم بمصرام الدنيا قد أخذنا ثأرنا

وجاءت النكسة تدعونا لان نكفر .

لم أتعرف على الصحافة الا بعد النكسة بسنوات .

وكانت سنوات الانفجار فمن حظى انى تدربت فيها على **تجربة** هى المخاض العام الخاص معا .

الثورة الفلسطينية . الفدائيون . ابو عمار . مجلة شعر . الاحزاب . دور النشر لجوء الثقافة العربية الى بيروت .

عرفت معنى تحقيقات غادة السمان فى مجلة الحوادث وافتتاحيات انسى الحاج فى ملحق النهار والحسناء وقضايا ادونيس فى مجلة الاحد ثم الاسبوع العربى وتاريخية بلند الحيدرى فى جريدة الكفاح ومجلة العلوم .

كانت بيروت تنتفخ بين النشاط والموقف والاحزاب والطائفية والاسرار والمساومات وكانت تفتح مكتبتها الضخمة وتعقد الصفقات وكنت فيها ابحث عن اكثر من معنى .

لماذا نكتب ؟ لمن ؟ كيف ؟ اى حقيقة نحكى عنها فى بيروت ؟ الصحافة البيروتية نقلتنى من تساؤل الانا الى تساؤل النحن .

وعيت معها نفسى داخل المجموعة وكانت الخطوة الاولى الى الثقافة ودورها فى المجتمع . وتساءلت : الى اين يذهب المثقفون فى كتاباتهم الصحفية ؟

ماذا أريد ان أقول فى صحف ومجلات بيروت ؟
بلند الحيدرى قال لى : اقرأى كتاب ارنست فيشر واكتبى فى النقد التشكيلى الصحفى .
وانسى الحاج قال لى : اقرأى نشيد الانشاد والانجيل والقرآن واغنى لغتك .

وأدونيس قال لى : اكتبى . اكتبى . لسنوات ولسنوات وعندما تستمرين سوف انشر لك .
وعلياء الصلح قالت لى اعرفينى وبيروت الغنية قالت لى افهمينى . وفى تلك السنوات حملت لانسى الحاج قصيدة واصبحت محررة ثقافية فى ملحق النهار والحسناء وحملت لبلند الحيدرى بعد ان قرأت عن تاريخ الفن التشكيلى عرضا عن معرض **بيكاسو** وكتبت فى مجلة العلوم وحملت لادونيس قطعة عن زيارة رافى شنكار لبيت الفن والادب وكتبت فى مجلة الاحد .

— ٣ —

ذهبت الى الفدائيين . فى فتح اكملت هويتى البيروتية الناقصة ذهبت الى الاغوار الى معسكرات الاشبال فى الجنوب والشمال . كتبت عنهم فى «الحسناء» و «كل شيء» وكتبت عن فيروز ووديع الصافى وسيدات المجتمع وميخائيل نعيمة ويوسف السباعى ونضال الاشقر والتلفزيون وأحمد رامى وسوق الخضار والندوات و ...

فى الكتابة الصحفية تدربت كنت فى المختبر والمعمل .
مدرسة بيروتية جديدة، تهتم بمزج الحدث بالموقف وتشد الى الصحافة الادب بعد ان تشذب منه تقاليده وترفعه وتضيف اليه عصريته وأهمها : الصورة .
أدب سبور . يكتبه صحافيون نقاد وشعراء وكتاب ورسامون ويلونون بيروت . عشرات القطع والعبارة بمرجعيتها المتأججة بين التاريخ المتدفق والبانوراما الحديثة كانت تمر عبر قلمى ولاتصل الى الاغوار

نظيفة . انيقة . مودرن . صاخبة . مؤدبة . ولكنها ناقصة، غادة السمان تكتبها فى تجربة اكثر جرأة وليلى بعلبكى تكتبها فى تمرد اكثر وعيا وليلى عسيران استاذة واميلى نصر الله جبلية والصحفيات كثيرات والنحمية فى بيروت مستباحة .

اين أنا من كل هذا ؟ مشروع سؤال لنفسى، وقلم جديد للآخرين ، ويرحبون بى لكنى فوق السطح اظل .

— ٤ —

ثم عشت فى بغداد .
من البحر والجبل والهندام والالق الى النهر والصحراء والعباءة والطوز واللهب .
اعادت تركيبى. هى البصرة والنجف والشعراء والدم . هى حكمة حمورابى وبلاغة الجاحظ ولوعة **الحسين** ومجون ابى نواس . يقرأون يحاسبون **بقسوة** . مثل جوزة هند حجرية داخلها ماء منعش .

تعلمت فى بغداد معنى ان أقرأ الكتب المترجمة والقصائد ومن حظى انى عرفت عن قرب بعضا من أروع الشعراء وأهم الكتاب والفنانين التشكيليين. كأن الكتابة عندى أصبحت فى بغداد وعيا شقيا يتجسد . فهنا سلطة السياسة وصخب الشعر وتمرد اللوحة، وتهتك الداخل وشجن النخيل .

الثنائية البيروتية سارت اكثر حدة .
بعثيون وشيوعيون سنيون وشيعيون عرب وأكراد. وكأن الكتابة لن تكون هنا الا بين سلطة السياسة وبين سلطة الانفعال .

وكانت «كلكامش» أول اكتشاف لبؤرة القراءة المعمقة ولقد دعتني بغداد الى الغوص اكثر، في قصة الحضارة لديورانت ،كلكامش في تحقيق لعبد الحق فاضل، الاغاني للاصفهاني مقتل الحسين. الادب الفرنسي الحديث. الاوديسة. أوفيد. أربعة قرون من تاريخ العراق".. ومنذ الازل، كل الدنيا في بغداد تغتسل بالسياسة .

ـ ٥ ـ

هكذا عرفت ان الابداع يمكنه ان يولد من رحم الاسوار والمفارقات والخوف.

في بغداد، كتبت أول قصة قصيرة وقالوا انها كفكاوية وموباسانية وأدغار ألن بووية !

لكنني كنت ارنو الى دفء سعدي يوسف ورهافة السيّاب وواقعية محمد خضير. احببت الشعر وعمق كتابة الرجل وبحثت عن جواز مرور منه .

لم أتمرد علنا ولم تكن قضيتي واضحة كجنس أو كهم سياسي محدد .

كنت انا. بكل ماأحمل من رغبات وطموحات والتباسات وتاؤيلات وماترك أثره لدى من تربية وثقافة وطفولة .

الكتابة ذاكرة كما يقول الياس خوري. والذاكرة لهجة وبلد وفي علاقتي بالكتابة ذاكرة طفولة بيروتية وشباب بغدادي ونضج مغربي .

علمتني الحياة في المغرب معنى التعدد والتأمل والانفتاح والمنهجية والدقة .

كأن رخاوة بيروت وقسوة بغداد قد وجدت توازنها في ساحة الاختلاف المغربي وعمق تعدديته وغرابة النظرة اليه وهذا ما نبهني اليه أدوار الخراط في دراسته لمجموعتي القصصية الثالثة (رحيل) حين قال ان القصص في هذه المرحلة (المغرب) تتبدى في أحسن حالاتها كتابة. العبارات القصيرة الخاطفة، الجمل الرشيقة الدالة دون فضول الرؤية المرهفة للدقائق المطلوبة والضرورية معا، واخيرا تلك القيمة الصعبة وهي قيمة الضبط المنضبط .

ـ٧ـ

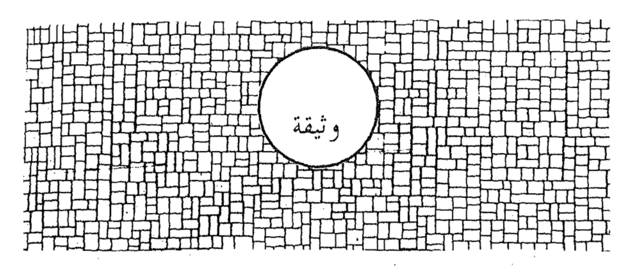
ترى هل يمكنني كامرأة ان إعي كل الجروح واعبر عنها بكل قدرة وحرية طالما قد اعترفت بالوعي والنضج والاختيار ؟

هذه هي اشكالية المرأة بين المحرمات المتناسلة.

الكتابة لعب ونغمة على جرح سري كما يحلل محمد برادة ولعب المرأة في تجربتي الابداعية تنويعات على سيرة ذاتية مبتورة في واقعها ومضافة في متخيلها، وانا ممن يعتقدون ان المرأة هي رخم الحياة وبالتالي فداخلها هو الاغنى وتجربتها الباطنية هي الاعمق ولعلي لا اشك بقيمتي ــ بقيمتها في الابداع القصصي اما الصحافة فهي الوجه الآخر لشعوري بقيمتي ككائن اجتماعي .

الابداع حاجة الانا والصحافة مهنة النحن .

وبين الحاجة والمهنة تتقدم علاقتي بالكتابة وتتشكل بنفسها مسارها وتطورها .



لا للصهيونية دفاعًا عن الثقافة القومية

ان لجنة الدفاع عن الثقافة القومية اذ تطرح اليوم شعار المقاطعة الثقافية والسياسية والأقتصادية لكافة المؤسسات الصهيونية الاستعمارية لا تطرحه من فراغ. وانما تستلهمه من أرض الواقع من الرفض المعلن وغير المعلن، الصريح والمتضمن، الجرىء والمستتر لكل ألوان التبادل بين مصر وكافة المؤسسات الصهيونية، فدائرة الرفض لهذا التبادل انما هى اوسع بكثير مما يتبدى على السطح. ان هذا الرفض الذى عبر عنه مجلس نقابة الصحفيين صراحة هو رفض يعتمل فى ضمائر الكثيرين من النقابيين والمهنيين واساتذة الجامعات والبحث العلمى والعاملين بالقطاع العام بل تتسع دائرته لتمتد إلى بعض نواحى النشاط الانتاجى فى القطاع الخاص وإلى بعض أجهزة الدولة ذاتها .

ومن ثم فلجنة الدفاع عن الثقافة القومية لاتدعى وهى تطرح شعار المقاطعة شرف صنع هذا الشعار ، فقد رفعت القوى الوطنية فعلا هذا الشعار فى وجه الصهيونية كما سبق ورفعته فى وجه الاحتلال البريطانى لمصر حفاظا على سيادتها واقتصادها ومقدراتها وتراثها وثقافتها القومية .

ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية اذ تطرح شعار المقاطعة تطرحه وهى تدرك ان الثقافة القومية هى المستهدفة الآن بعد ان تم التمهيد اقتصاديا وسياسيا لاستقبال الهجمة الصهيونية العنصرية ، وان شأن محاولة ضرب هذه الثقافة القومية أن يهيىء الظروف الملائمة لاستمرار الهجمة الصهيونية وترسيخ اقدامها فى بلادنا .

وبالثقافة القومية نعنى فى هذا الاطار مجمل العوامل التى تشكلت من جماعها الشخصية المصرية العربية فى تاريخ مصر الحديث ، التاريخ والتراث الفكرى

والاهداف الجماعية التى استهدفها هذا التاريخ والتراث ، اسلوب التفكير ومضمونه وهدفه وأسلوب التعلم ومضمونه وهدفه ، اسلوب التعبير ومضمونه وهدفه وأسلوب الفعل ومضمونه وهدفه ومجموعة القيم الاخلاقية والسلوكية التى توجه هذا الفعل وتهديه . إلى غير ذلك من العوامل المتفاعلة والمؤثرة بعضها فى البعض . والتى تتكون من محصلتها ثقافة امة من الامم .

وبالثقافة القومية نعنى فى هذا الاطار المقومات الرئيسية للشخصية المصرية العربية تلك المقومات التى شكلت، وتشكل درع الشخصية المصرية العربية وسلاحها معا فى مقاومة كل غزو اجنبى لارضها ومقدراتها وفى الانتصار فى نهاية المطاف على كل محاولات فرض التبعية عليها والمستهدف الان هو طى صفحة من صفحات ثقافة مصر وفتح صفحة جديدة تناقض منطلقاتها كل منطلقات ثقافة مصر القومية التحررية النضالية اى سلب الشخصية المصرية العربية درعها وسلاحها معا فى مواجهة الهجمة الصهيونية الاستعمارية. وليس وضع المثقف المصرى اليوم موضع الاختيار بين امته العربية وبين المعسكر الصهيونى الاستعمارى سوى خطوة فى هذا الاتجاه .

والمثقف المصرى مطالب اليوم ان يختار بين انتمائه الوطنى والقومى، وبين التنكر لوجوده ولكيانه ولقوميته ولتراثه القومى وتاريخه النضالى التحررى ولكل المنطلقات التى ارتكزت عليها ابتكاراته وابداعاته ومنجزاته الفكرية والفنية والتقنية . والحرمان من القاعدة العريضة التى احتضنت ومازالت تحتضن بامتنان عميق هذه المنجزات .

ان المثقف المصرى مطالب بالاختيار بين ان يكون اولا يكون وقد اختار فعلا مبينا سلاح المقاطعة .

ونحن اليوم اذ نطرح شعار المقاطعة . لانصدر عن خوف مما يُسمى بالتحدى الحضارى فهذا التحدى قائم فى المنطقة فعلا منذ ان زرعت فى قلبها اسرائيل زرعا . كجسد غريب ، وقد اثبتت مصر العربية فعلا السبق على اسرائيل فى هذا المضمار ، ولولا التقدم الحضارى لمصر متمثلا فى اقامة قاعدة ضخمة للتصنيع وفى اتجاه واضح لتحرير الاقتصاد المصرى من التبعية الاجنبية وفى توزيع أعدل للدخل القومى لما كانت حرب ١٩٦٧ التى أستهدف منها ؟ الاستعمار والصهيونية انزال الهزيمة بمصر ووقف مسيرتها الحضارية ، واعادة التوازن بتسييد اسرائيل على المنطقة من جديد. ومن ثم اثبتت الخبرة المصرية تفوقها على الخبرة الاسرائيلية فيما يسمى بالتحدى

الحضاري . ويتأتى ان نتوقف هنا لنناقش بهدوء عملية الترويج للتقدم الحضارى والتكنولوجى فى اسرائيل. هذه العملية التى من شأنها ترسيخ الاقتناع بدونية الشخصية المصرية. ويتأتى هذا التوقف لان الاقلام تصور التكنولوجيا الاسرائيلية كما لو كانت العناية الالهية لانقاذ الشعب المصرى من الفقر والتخلف وتصور دولة اسرائيل على انها منار للحضارة بالمنطقة. ويكتسب هذا التوقف اهمية ابعد فى وقت نتسع فيه فى استيراد الخبرة الأجنبية مهملين للخبرة المصرية التي نبعث من امكانيات المنطقة مستفيدة بأرقى ماتوصل إليه الانجاز البشرى للوفاء باحتياجات المنطقة . وفى وقت نسمع فيه عن استقدام خبراء اسرائيليين فى الرى والزراعة وخبرات مصر فى المجالين هى من اقدم واعرق الخبرات .

وقد تولت عنا الامم المتحدة فى قراراتها التى أعلنت اخيرا تعريف ماهية مايسمى بالحضارة الاسرائيلية مدينة؟) سياسة اسرائيل كسياسة عنصرية عدوانية تقوم على اغتصاب ارض الغير واستيطانها وعلى اهدار حقوق الانسان وقواعد القانون الدولى ونهبت تراث الشعوب. اما بالنسبة لتقدم اسرائيل التكنولوجى فيكفى ان نقول أنه لم ينقذ الاسرائيليين انفسهم من الفقر لانه تقدم مفروغ من كل مضمون اجتماعى وشعبى وهو تقدم مستورد من الولايات المتحدة والغرب موظف لخدمة رأس المال الصهيونى والاحتكار العالمى. وهو تقدم يزيد سؤ توزيع الدخل القومى معمقا للهوة بين الاغنياء والفقراء. هذا الى جانب فشله من مواجهة مشاكل التضخم وارتفاع الاسعار .. الخ ... ومن ثم فليس من شأن استيراد مثل هذا التقدم التكنولوجى الا مضاعفة الفقر والتخلف فى مصر وزيادة الاغنياء غنى والفقراء فقرا .

ومن ثم فنحن لانطالب مقاطعة كافة المؤسسات الصهيونية لان اسرائيل تشكل تحديا حضاريا نخشى مواجهته ، ولكننا نطالب بالمقاطعة لان النفوذ الصهيونى مدعما بالاستعمار العالمى يشكل فى ظل الاوضاع الراهنة محاولة للغزو الصهيونى الاستعمارى لارضنا اقتصاديا وسياسيا وثقافيا .

ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية اذ تطرح شعار المقاطعة تستند الى الاسس التالية :

أولا : ان شيئا مالم يتغير فى جوهر السياسة الصهيونية العنصرية فما زالت الصهيونية تعتمد سياسة القوة المسلحة لاغتصاب حقوق الاخرين كما يتضح فى سياسة الاستمرار فى احتلال الأرض العربية والتوسع فى الاستيطان رغم الرفض العالمى لاقامة المستوطنات والادعاء بان الضفة الغربية بما فيها القدس

هى ارض يهودية والاغارات المتكررة على جنوب لبنان بغية تكريس تقسيم لبنان وابادة المدنيين الفلسطينيين واللبنانيين . وأنكار حق الفلسطينيين فى اقامة دولتهم المتسقلة .

ثانيا : ان الوضع يخرج من دائرة التبادل القائم على الاختيار ويتسم بسمة الالزام فانسحاب قوات الاحتلال الاسرائيلية من سيناء يتم على مراحل ترتبط بتطبيع العلاقات أولا ، ثم باجراء اتفاقيات ثنائية تجارية واقتصادية وثقافية وتربوية ثانيا ، ثم يمتد بعد ابرام هذه الاتفاقات بفترة تقارب السنة والنصف ومن شأن هذا الربط ان يكتسب ابعاد اخطر اذا مااخذنا فى الاعتبار طريقة السياسة الصهيونية التى لم يتغير جوهرها واذا اخذنا فى الاعتبار الاطماع الصهيونية الاستعمارية فى سيادة المنطقة اقتصاديا وسياسيا .

ثالثا ترمى الاستراتيجية الصهيونية والاستعمارية إلى تحويل الاحتلال الاسرائيلى للاراضى المصرية إلى استعمار جديد صهيونى امريكى مشترك ويتطلب تنفيذ هذه الاستراتيجية ايجاد طبقة مصرية محلية ترتبط مصالحها الاقتصادية ارتباطا عضويا بالمصالح الصهيونية والاستعمارية وتتولى بالتالى الحفاظ على هذه المصالح بعد انسحاب قوات الاحتلال الاسرائيلية ويتصادف وجود طبقة جديدة افرزها الانفتاح الاقتصادى هى طبقة العملاء والسماسرة والوسائط ترتبط مصالحها بالاحتكارات العالمية وخاصة عن طريق الشركات المتعددة الجنسيات .

ويتطلب تنفيذ هذه الاستراتيجية ايضا ايجاد فئه من المثقفين المصريين قادرة على التأثير على الرأى العام وعلى تحويله لتقبل «الوضع»، واستخدام هذه الفئة تحت ضغط الاغراء المادى والمعنوى حتى يتسع الوقت لتكوين المزيد من الكوادر. ولعل ليس من باب المصادفة ان نشهد الان تحركا محموما للمراكز الاستعمارية فى مصر ولبعض المراكز الثقافية الغربية التى بدأ تحركها فى هذا الاتجاه سنة ١٩٧٤ ولعل ليس من باب المصادفة ان ترصد بعض هذه الهيئات وفى مقدمتها هيئة التنمية الامريكية والمراكز الثقافية الامريكية والالمانية الغربية رواتب شهرية سخية لبعض المهنيين والباحثين واعضاء هيئة التدريس فى الجامعات وقيادات التربية والتعليم وأن تبذل اجورا عالية لابحاث يكلف بها الافراد من هذه الفئات، ولامن باب المصادفة ان تتاح المنح والهبات من الولايات المتحدة على الدارسين المصريين فى الجامعات ومختلف مجالات



التخصص فى هذه الفترة ولعل النص على ضرورة تبادل البعثات التربوية بين مصر واسرائيل فى جميع مراحل التعليم ليس من باب الصدفة .

رابعا : ان الدور الذى لعبته المراكز الاستعمارية فى مصر بداية من ١٩٧٤ لخدمة الاستراتيجية الاستعمارية والصهيونية يلغى عامل القدسية فى أى عملية تبادل فبدون اى اشراف وتنسيق محلى اجريت وتجرى الاف الدراسات والابحاث والاحصائيات تحت اسماء دولية حينا وتحت اسماء مراكز ثقافية امريكية والمانية غربية حينا اخر تخفت جميعا تحت ستار البحث العلمى وبدت جميعا حتى لبعض العاملين سببا وكأن لارابط بينها وتدل الشواهد على ان هذه الأبحاث ترمى إلى مسح شامل للأرض المصرية ولمصادر الثروة فيها وانجح الوسائل لاستغلال هذه الثروة من الرأسمال الاستعمارى والصهيونى وإلى مسح شامل للخبرة للخبرة المصرية فى شتى المجالات . وإلى مسح شامل للشعب المصرى ولنقاط قوته وضعفه. ووسائل التأثير فى الرأى العام؟ وتطويعه فى حالة الضرورة باحلال عامل الفرقة والانشقاقات. ويكفى ان نشير فى هذا المضمار إلى بحث اجراه مركز ثقافى امريكى تحت عنوان الفروق العرقية بين الأقباط والمسلمين فى مصر مفترضا مسبقا وجود مثل هذه الفروق المزعومة ولعل مثل هذه الأبحاث تستكمل دلالتها إذا ما تذكرنا ان السياسة الصهيونية الاستعمارية تزكى اى وجود طائفى فى المنطقة وتحرص على تعميمه .. وليس ما حدث ويحدث فى لبنان ببعيد عن الأذهان ..

ويلاحظ ان بعض هذه الهيئات تمارس التوصية والتوجيه فها هو مؤتمر المجموعة الاستشارية المجتمعة فى باريس اخيرا بقيادة صندوق النقد الدولى والبنك الدولى يشير ، كما قرأنا فى جريدة الأهرام إلى ضرورة تغيير السياسة التعليمية فى مصر بحيث تتمشى مع السياسة الاقتصادية ومتطلبات السلام وتأتى اشارته او توجيهه فى اطار الشروط المفروضة لمنح القروض والاعانات ..

كما ان بعض الهيئات ومنها هيئة التنمية الامريكية والمراكز الالمانية تمارس تواجدا غريبا دخيلا فى المجالات الاعلامية والطلابية والثقافة العمالية ومراكز تنظيم الأسرة ولا تنزل هذه المجالات بثقلها الا بعد ان لعبت دور البديل لتخلى المكان للاصيل . وقد رصد الكونجرس الامريكى فى ميزانية العام الماضى خمسة ملايين دولار للتعاون الثقافى المباشر مابين مصر واسرائيل ، رحلت إلى

ميزانية العالم الحالى بعد فشل هيئة التنمية الامريكية فى مصر فى ايجاد مثل هذه المشروعات المشتركة والمحاولة مستمرة وان كان هذا الفشل يسجل كنقطة شرف للمثقفين المصريين . ولهذه الاسباب مجتمعة نناشد المثقفين المصريين النداء ان نوضح اننا لانوجه نداء إلى مقاطعة ثقافة ما غربية كانت هذه الثقافة أو شرقية او فكرا ماغربيا كان هذا الفكر ام شرقيا . ولاندعو إلى مقاطعة البحث العلمى المشترك مادام هذا البحث لايتعارض مع مصالحنا الوطنية والقومية ونحن نعرف ان مامن مركز ثقافى الا ويعمل بهدف سياسى

ولكننا نعرف أيضاً ان مثقفينا يتمتعون بالقدرة على الوعى والتمييز وبالقدرة على القبول والرفض-ان المثقف المسلح بالحذر الوطنى والقومى يعرف متى يقبل اجراء بحث ما ومتى يرفض ونحن نفترض اياض ان الباحث المصرى يعتز بمكانته العلمية كباحث ويحرص الا ينزل طواعية إلى مرتبة المساعد لباحث اجنبى ومن ثم هو يرفض ان يجمع مادة لايعرف من يحللها ويخرج بنتائجها ويرفض ان يقوم بجزئيات من ابحاث لايعرف إلى اين تؤدى حين تكتمل فى كلياتها .

ان المكانة العلمية التى توصل إليها المثقف المصرى والدور الرائد الذى قام به فى الامة العربية كفيلان بأن يضعاه فى موضع التساؤل من هذا التألية والتمجيد للخبرة الاجنبية والصهيونية وعلى المثقف المصرى ايا كان موقعه الفكرى او المهنى لو الثقافى او البحث ان يتساءل دائما وابدا ماالذى يراد بى ، واين انا فى تخصصى من الخبير الصهيونى الذى يأتينى محاطا بهالة من التألية والتمجيد ؟ وليذكر الكبار فى السن لمن لم يعاصروا الاحتلال البريطانى اين كان يقف الخبير المصرى على علمه من الخبير الانجليزى على جهله .

ونحن اذ نرفع شعار مقاطعة اوجه التبادل مع كافة المؤسسات الصهيونية العنصرية ونهيب بكل الشرفاء ان يعملوا على تحقيقه انما نستند إلى حقنا الدستورى الذى يكفل حرية التعاون الثقافى والادبى والفنى والعلمى لكل من يعمل فى المجالات الثقافية والحق فى ان يختار بنفسه اختيارا حرا لابقوة القانون ولابحكم معاهدات دولية من أى نوع .

ونود ان نضيف ان مقاطعتنا لاتعنى السلبية فى وجه المخططات بل تعنى الحفاظ على كل منطلقاتنا الوطنية والقومية والتحررية والترويج لها والتعمق

فيها وترسيخها فى ضمائر شعبنا ، وتعنى التصدى والدحض لهذه المخططات أولا بأول ولكن هذا التصدى لايعنى بحال الوقوع فى الفخ الصهيونى الذى يتلخص فى عبارة تعالى الينا وقل رأيك بحرية اذ ان المؤسسة الصهيونية تلهث وراء الاتصال بالمثقفين المصريين من كل الاتجاهات والتيارات الفكرية وتحرص على ان تنال اول ما تنال من اشرفهم وأكثرهم صلابة وقومية ووطنية لادراكها انهم يشكلون الطليعة الحقة والدرع القومى والحصن الذى يصعب اختراقه .

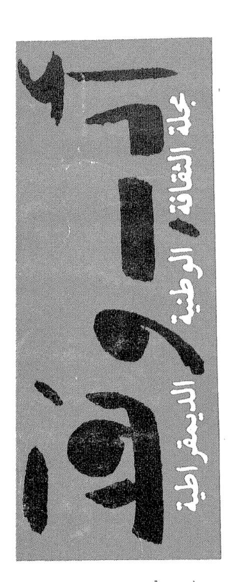
ونحن نعرف ان بعض العاملين فى االحكومة والقطاع العام قد يجدون بعض الحساسية فى الاستجابة لنداء المقاطعة اذا ما دعوا للتعاون بحكم وظائفهم ونذكر بان المقاطعة ليست بالعمل الصدامى ولاتشكل خروجا على القانون فليس ثم قانون يجبر المواطن الشريف على التصرف فى اتجاه لغير ما يراه فى صالح وطنه ثم ان الوحدة فى هذا المجال هى التى تضمن الامان . وماندعو اليه هو ان نتحد جميعا فى قرار المقاطعة وقد قاطع فعلا الكثير من اساتذة الجامعة والصحافيين والصيادلة اجراء اى اتصال مع الصهاينة وتبقى ان تصبح المواقف الفردية الشريفة مواقف جماعية .

وتتضاعف مسئولية المثقف ان كان مسئولا عن اى ، موقع جماهيرى او نقابى ، فهو هنا لايمثل ذاته فحسب بل يمثل جمعيته العمومية التى يتأتى ان يرجع اليها اذا عجز لسبب او اخر عن الانفراد بقرار المقاطعة .

ان المعركة التى نخوضها اليوم هى فى نهاية المطاف معركة هويتنا ومصالحنا وارضنا ورزقنا . وسلاح من أهم الأسلحة هو سلاح المقاطعة ، فليكن سلاح المقاطعة شعارنا ولنرفع صوتنا به عاليا . فلنقف بكل وعينا وكل حسنا بالمسئولية معا .. دفاعا عن الثقافة القومية .

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان مورفيتل سابقاً »
عادل الرفاعى وشركاه
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦



مايو/ يونيو
١٩٨٩
٤٧

سعد عبد الوهاب



منْ رسوم الفنان السورى نذير نبعة

في هذا العدد

■ الحياة الثقافية ■

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤٧

السنة السادسة ــ مايو/يونيو ١٩٨٩

محمد روميش

ــ ☐ من كتّاب العدد ☐ ــ

عبد الواسع قاسم : كاتب ومفكر تقدمى يمنى ، رئيس تحرير مجلة « **قضايا العصر** » التى يصدرها الحزب الاشتراكى اليمنى فى عدن .

نبيل سليمان ، روائى وناقد سورى ، من أعماله كتاب « **مساهمة فى نقد النقد الأدبى** » ورواية « **جرماتى** » .

أحمد يوسف : كاتب وناقد سينمائى ، عضو جمعية كتّاب ونقاد السينما ، انتهى مؤخراً من كتاب عن الواقعية فى الرواية المصرية .

عز الدين نجيب ، فنان تشكيلى وناقد فنى وقصاص . من أعماله : **فجر التصوير المصرى الحديث** ، الصامتون ، المثلث الفيروزى .

نبيه القاسم ، كاتب وناقد فلسطينى ــ عضو أسرة تحرير مجلة « ٤٨ » فى فلسطين المحتلة .

هالة البدرى ، صحفية وقصاصة ، صدرت لها مؤخراً مجموعة « **رقصة الشمس والغيم** » عن دار الغد .

الرسوم الداخلية للفنان : **سعد عبد الوهاب**

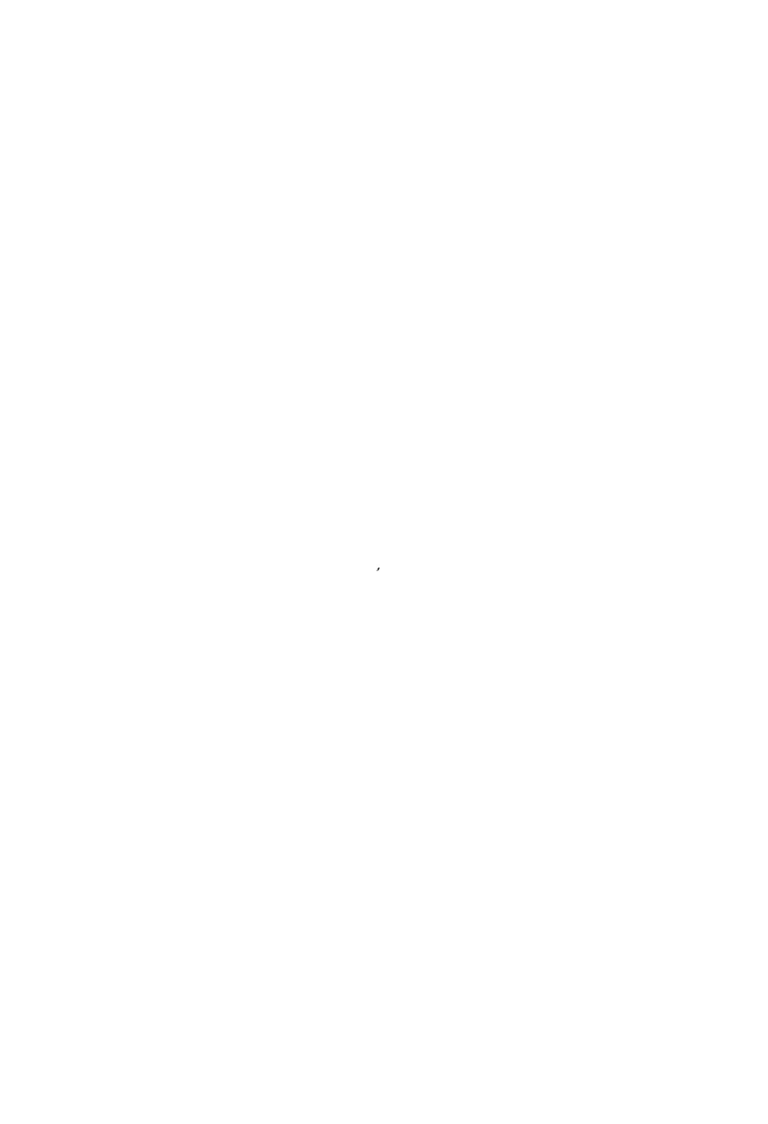
١٩٢٩ ـ ١٩٨٩

مصور ورسام ومصمم جرافيكى مصري ذو أسلوب متميز وواضح ، فقدته الحركة الفنية فى الشهر الماضى

تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

المراسلات : مجلة أدب ونقد ــ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ــ القاهرة ــ مصر ت : ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر) ١٢ جنيها (البلاد العربية) : ٥٠ دولارــ (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادلها



افتتاحيـــة :

من تحرير الحداثة

فريدة النقاش

نحن مدينون لكم باعتذار حقيقى ، فقد خرج العدد الماضى بصورة لا نرضاها لأنفسنا ، ولا ترضونها لنا من حيث كم الأخطاء المطبعية والارتباك وغياب بعض الأبواب الثابتة ، وتشوش الصور والاهمال .. و .. ولا نريد على أى حال أن نشكو حالنا فاننا مسئولون فى آخر المطاف ، ونعتذر هكذا دون لف أو دوران ونعدكم أن نبذل كل الجهد حتى لا يتكرر ذلك مرة أخرى .

ومع ذلك ، نستطيع أن نجد فيما وقع لنا نموذجا تفصيليا لما يسميه علماء الاجتماع بمعضلة التحديث فى مجتمعنا ، فقد تعاملنا مع آلات جديدة ، وعمال جدد اشتغلوا على آلات الجمع التصويرى حديثا ، وهو شكل متقدم فى الطباعة دخل الى بلادنا مؤخرا فلم يراكم بعد تراثا من الخبرات والتقاليد والعمالة المدربة تدريبا عاليا ، إذ أن مثل هذه العمالة تتوفر – وبشكل محدود – فى بعض المؤسسات الكبيرة ، وتتخاطفها وحدات المطابع الجديدة التى تتزايد باستمرار حيث يجرى تدريبها فى الممارسة .

وينشأ فى المجتمع كله هذا التناقض الذى بوسعنا أن نلمسه فى مواقع كثيرة وهو تناقض بين أشكال الانتاج الحديثة جدا والتى تتعامل مع التكنولوجيا المتقدمة وبين انخفاض مستوى تدريب العمالة الذى يرتبط وثيقاً بمدى انتشار الأمية الأبجدية

والثقافية وانتشار الخرافة حيث لا يندر أن نسمع هذه المقارنة بين الآلات الجديدة والعفاريت ثم – وهو الأهم – انخفاض مستوى معيشة الكادحين عامة .

وربما سوف يقودنا التحليل العميق لهذا التناقض الى مزيد من التأمل والدراسة لهذه الفكرة المحورية التى وردت فى دراسة هذا العدد عن « **العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة** » **لعبد الواسع قاسم** رئيس تحرير مجلة قضايا العصر فى عدن ، وهى الفكرة التى تقول « **ان الأنظمة التابعة التى تتوسع – بأموال النفط غالبا – فى استيراد السلع التكنولوجية المتقدمة انما تعمل على تملك هذه التكنولوجيا إستهلاكياً لا معرفيا** » وهو ما سوف يقودنا أيضا الى مناقشة للعلاقة بين العلم والدين ومناهج تدريس الفلسفة والعلوم فى أوطاننا وحيث تجرى على قدم وساق عملية تطهير – سرية أحياناً – للمناهج تخلصها من مقولات علمية راسخة استقرت فى البلدان المتقدمة سواء فى ميدان الفلسفة أو العلوم الطبيعية . هكذا تقف التكنولوجيا على مسافة شاسعة من مناهج العلم وتتحول الى مفردة فى عالم شاسع مليىء بالمفردات وتصبح غريبة غربة مضاعفة ، مرة بسبب انفصالها عن قاعدة العلم ، ومرة أخرى بسبب كونها أداة استغلال كثيف للكادحين .

وسوف أسوق فكرة أتمنى ان نناقشها ونطورها معا فى المستقبل مؤداها أن غربة الابداع الجديد الحداثى تتشابه من بعض الزوايا مع غربة التكنولوجيا ، إذ يبقى انتاج هذا الابداع واستقباله محصورا فى جزر صغيرة معزولة يقف بينها وبين الجماهير الأمية أو تلك المستعبدة لثقافة الاعلام الخاضعة لقبضة التليفزيون – ألف حاجز وحاجز فى مجتمع تتعرض فيه الديموقراطية لأشكال حصار مركبة ومراوغة حيث يبدو الرواج الاستهلاكى فى الانتاج الثقافى كأنه ازدهار ، ولا نعدم المقارنات الظالمة بين ما يدور على خشبة المسرح الآن ومسرح الستينات الذى كان قد ازدهر فعلا وتنوعت اسهامات مبدعية من كتاب ومخرجين وممثلين وفنيين وحيث ارتبط هذا الازدهار بالبحث الدءوب عن الأشكال الجديدة – أى بالحداثة – فكانت محاولة « **تملكها معرفياً لا استهلاكياً** » تنبع وتصب فى الصراعات الواقعية التى طرحت ضرورة هذا التملك فى ظل معارك طويلة ضد الاستعمار والأمبريالية ومن أجل إنجاز التحرر الوطنى والاستقلال الاقتصادى والنمو المضطرد للطبقة العاملة التى جعلت المسرح الملحمى ضرورة . كان التملك المعرفى اذن احتياجا وطنياً عاما ، وإجابة على أسئلة سعى هذا المسرح نحو أعمق طرح لها ، ولم يكن غريبا أن يدخل المسرحيون بعمق وعلى كل المستويات الى مسرح بريخت ويتمثلون نظريته ويعيدون انتاجها من واقعهم باعتبارها نظرية المسرح لعصر جديد هو عصر الانتقال الى الاشتراكية التى كانت السلطة السائدة تبشر بها .

لا نستطيع أن نتغافل عن حقيقة « الحداثة » الجديدة فى المسرح الآن باعتبار طابعها العام شكليا شأن كل حداثة التبعية التى هى حلية على صدر نظام طبقى أبوى تابع .. أما الحداثة الأخرى فان لها نبعاً آخر من الثقافة الجديدة .

أليس بوسعنا والحال كذلك أن نطرح على أنفسنا المشاركة فى عملية طويلة لتحرير الحداثة ؟ بديهى أن مثل هذا التحرير لن يتم إلا فى مجرى النضال التقدمى الشامل الذى سيعتقها من قبضة التبعية ويزيح عنها كل ما يكبّلها حين يفتح بابها واسعا لكل الكادحين ، لا لشريحة منهم ، هؤلاء الذين يتشكل وعيهم الجديد وهو يخرج من قبضة التزييف والتشّوه وينفض عنه قيم وأخلاقيات العالم القديم الذى تطيل التبعية عمره ، ليكون هؤلاء الكادحون بالملايين مستقبلين جيدين وناقدينّ نابهين حسّاسين للإبداع الجديد ، منهم جمهوره المرتجى ، ذلك الجمهور الذى طالما حلم به **بريخت** حين قال إن جمهور الفن التقدمى لابد أن يكون جمهور كرة القدم ، وان المبدعين أنفسهم مطالبون بأن يكشفوا أسرار الحداثة على هذا النحو العميق لا أن يقفوا على هامش الأعيب الشكلية الفارغة المبهرة الخالية من الروح شبيهة المعادلات الرياضية المجردة فتزداد غربتهم عن الشعب ويقعون فى شباك الفخ المنصوب بمهارة لتعميق هذه العزلة .

ففى ثقافة كل شعب نزوع ديموقراطى عميق تبعثه وتؤهله أشواق الكادحين لعالم متناغم خالٍ من التعصب والاستغلال عبرت عنه الفنانة الراحلة « انجى أفلاطون » فى عملها التشكيلى وفى سيرة حياتها كلها ، وإن تأمل ابداعها **الغنى وابداع كل الفنانين الملتزمين الثوريين سوف يقدم براهين جديدة على إمكانية تحرير الحداثة بتطوير هذه العناصر فى ثقافة الشعب والتى ينشغل بها الدكتور سيد البحراوى إنشغالا حقيقيا ويسعى لاكتشافها وتحليلها نظريا وتطبيقيا فى ابداع القصاصين والشعراء الجدد .**

إن انتاجا أدبيا وفنيا – ليس قليلا فى الكم أو فى الشأن – ينتشر ، وان ببطء ، فى كثير من أرجاء وطننا العربى حيث يحل المبدعون الكبار معضلات كثيرة .

قدر لى أن أصحب الكاتب الفلسطينى الكبير **اميل حبيبى** فى ذلك الوقت الذى انهمك فيه فى كتابة روايته البديعة « **اخطية** » وكان مشغولا بمسألة الحداثة .. بالتكنيك الجديد فى الرواية الأوروبية والأمريكية على نحو خاص ، وقال لى حينئذ .. اننا نخطىء كثيرا إذ نحتقر هذا التشويق الذى تتوقف له الأنفاس فى الروايات البوليسية وفى المسلسلات التليفزيونية الأمريكية فكيف نستهين بهذا التعلق الذى يقع فيه جمهور

بالملايين ، وكيف لا نستفيد منه على طريقتنا .. ونجعل منه أداة لوعى جديد وحاملا لرسالتنا ؟

وحين قرأت « الخطية » فيما بعد وتعلقت أنفاسى بخطى أبطالها ومصائرهم وأخذت أتعب فى الجرى وراء أسرارها وألغازها وحيلها المراوغة وحواديتها الصغيرة والكبيرة ، تذكرت مرة أخرى حديثا لاميل حبيبى عن روايته الأم « **الوقائع الغريبة عن إختفاء سعيد أبى النحس المتشائل** » ، وقال فى هذا الحديث أنه حين قرأ الرواية لعدد من أصدقائه المقربين وكانت مخطوطا قرر أن يعيد كتابتها حين تثاءب بعضهم وأخذت علامات الضجر تلوح على وجوههم .

يقدم اميل حبيبى فى كل ابداعه كتابة حديثة تحمل الهم الرئيسى لعصرنا ولحركة التحرر العالمى كلها كما تحمل رسالتهما الجديدة .. رسالة الاشتراكية .

كذلك استفاد المؤلف الدرامى **اسامة أنور عكاشة** على نطاق واسع من تكنيك المسلسلات الأمريكية الذائعة الصيت ، ولكنه حاول فى مسلسله الأخير (ليالى الحلمية) بشكل خاص أن يفضح الأساس الاقتصادى الاجتماعى الذى تتأسس عليه المشاعر والعواطف ، وأخذ وهو يسوق الحواديت وينسج العلاقات يبحث بدأب - **رغم الرقابة والميلودراما** - عن الكيفية التى تتشكل بها قيم وأخلاقيات الطبقات المختلفة وأفكارها وكيف يولد الجديد ويتراجع القديم ثم يعاود الهجوم دفاعا عن المصالح الاقتصادية التى يتأسس عليها والتى تحكم - فى آخر المطاف - كل أشكال السلوك والأخلاق والقيم ..

خلاصة الأمر ان تحرير الحداثة ليس أمرا مستعصيا ولا مستحيلا وتمهد له النضالات الجماهيرية أرضا عليه أن يحرثها لأن تحرير الحداثة هو تحرير للمستقبل من قبضة الماضى الذى يعيد انتاجه حاضر تهيمن عليه قبضة التبعية والتسلط والاستغلال.وعلى أرض هذا الحاضر يدور الصراع الذى يتعين على المبدعين اكتشاف قانونه فى الذاكرة والخيال والمشاعر وحل ألغازه التى تصنعها حداثة شكلية ضرورية للتبعية .. وفى قلب هذا الصراع الذى يدور على كل المستويات سوف تشق القوى الجديدة والثقافة الجديدة لنفسها مجرى ، سوف يزداد إتساعا وعمقاً كل يوم .



أدبية الأدب

د . شكرى عياد

الأدب منتج من منتجات الانسان . ليس مجرد كلام مكتوب أو منطوق ، فالكلام العادى ينسى لساعة ، أو يذكر للاستشهاد على واقعة والأدب يبقى ويستفاد به لذاته ، ويتلقاه من لا علاقة له بما يفصحه فى وقائع . وللمنتج الأدبى كغيره من منتجات الانسان ، عمره الافتراضى ، فأقله قيمة يظل صالحا للاستهلاك بضع سنوات ، ومنه ما يعيش قرونا .

هو إذن منتج من نوع خاص . والانسان لا يحتاج اليه لغذائه أو مسكنه أو ملبسه ولكن مع ذلك لا يستغنى عنه . فلا التاريخ ولا علم الأجناس يعرفان شعباً بدون أدب تتوفر فيه الصفات التى ذكرناها . وربما كانت أقرب المنتجات الإنسانية شبها به الالحان والرقصات ، ولا نقول الغناء أو الرقص ، بل الأنغام المؤلفة والحركات الموقعة التى تمارس بصورة منتظمة لدى الجماعات البشرية على اختلاف مستوياتها الحضارية فالألحان والرقصات أيضا غير ضرورة لتحصيل الغذاء أو الملبس أو المسكن ومثلهما مثل الأدب فى إمكان الاستغناء عنه : التصوير المخطط والملون والمجسم . ولكن الأدب يمتاز بين هذه المنتجات كلها ، التى نسميها أعمالاً فنية ، بأنه أفصحها ، أو أقدرها على ترجمة خلجات الشعور الى رموز مفهومة وحتى الأحلام بكل مافيها من هوس واختلاط يمكن أن تؤدى بالكلام بأفضل مما تؤديها الصور أو الأنغام أو الرقصات .

فإذا كان الأدب مختلفاً عن الكلام العادى بأنه لا يراد للمنطقة ، مثله مثل سائر الفنون ، فإنه مختلف عن سائر الفنون بأنه أوضح دلالة على ما فى النفس ولذلك نتحدث عن المعانى فى الأدب ،

وقلما نتحدث عن المعانى فى الموسيقى الفنية على اختلاف أنواعها إلا ودلّه إليها حاجة وإن كانت مختلفة عن تحاجاته العادية المعيشية .

(ولذلك يقال إنها أرق من الفنون العملية) وبديهى كذلك أن لكل واحد من هذه الفنون أثراً خاصاً يتفق مع طبيعته ، والا استغنى الانسان ببعضها عن سائرها . ومن ثم فطبيعى أن يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً ، أو قيمة عمل أدبي بالذات ، سؤال أسبق وألزم للنظر ، وهو السؤال عن الصفات التي تخص الأدب ، من أرسطو إلى كروتشي ، محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

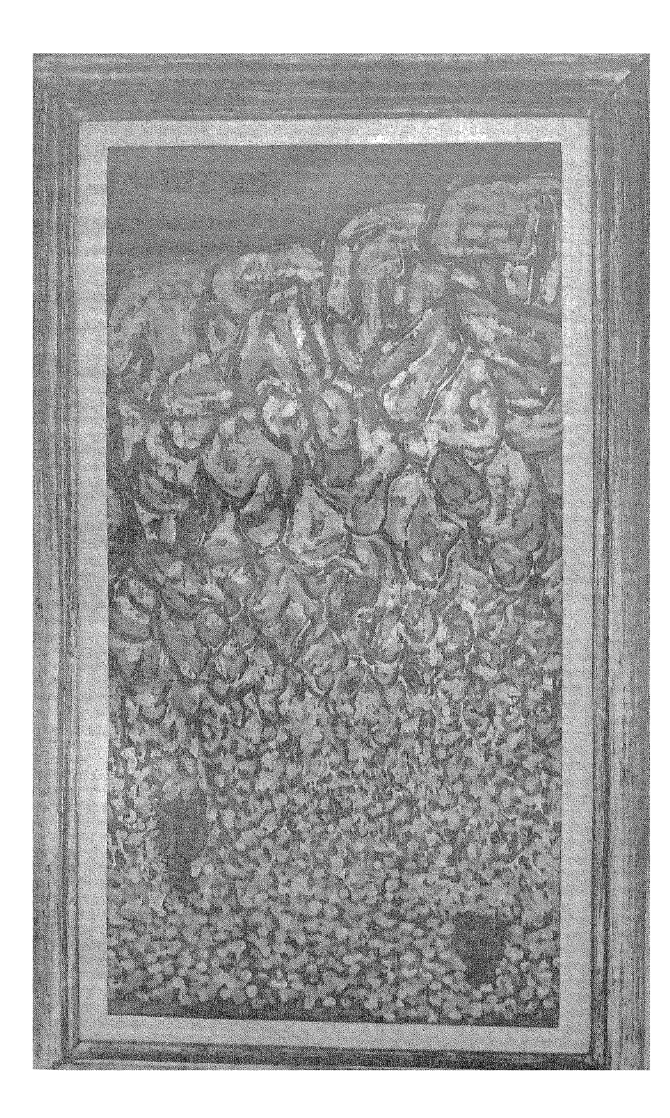
فلماذا إذن ، يتحدث بعض النقاد في هذه الأيام عن « أدبية الأدب » وكأنها « صيحة جديدة » فى النقد ؟

إذا تأملنا ظروف هذه الدعوة ، وجدناها راجعة إلى أحد سببين ، إما أن الكاتب المبدع يريد أن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الأبداع ، وإما أن الناقد يريد أن يصرف المبدع عن كل شيء سوى عمله الإبداعي . والمراد بكل شيء هنا هو كل ما يهم البشر الاخرين . وبما أن العالم في عصرنا منقسم إلى قسمين : قسم يريد أن يسخر الأدب لخدمة الايديولوجيا وقسم آخر يريد أن يحول البشر إلى آلات منتجة ومستهلكة للسلع ، ولا وقت لديها ولا طموح للتساؤل عن قيمة حياتها ، فطبيعي أن يرتفع صوت الداعين إلى « أدبية الأدب » في الشرق والغرب .

على أن البداية ربما أمكن تحديدها بأواخر القرن التاسع عشر . فقد شهد ذلك القرن موجة جمود ورجعية في آخره كما شهد موجة انطلاق وتحرر في أوله .

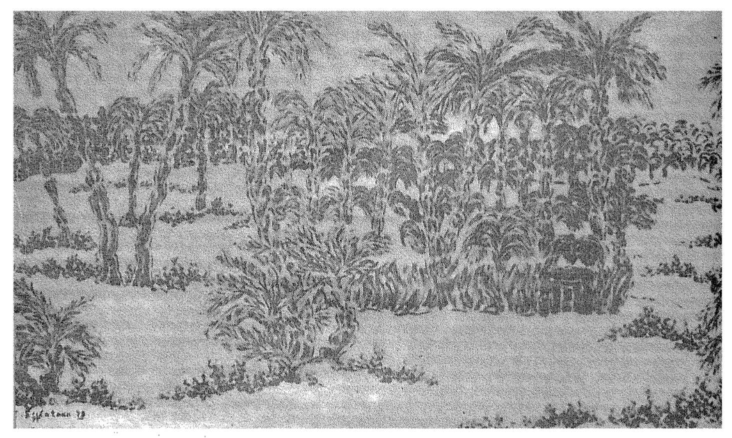
في أوله أصبح للأديب جمهور قاريء أغناه عن رعاية النبلاء . فانطلق يعبر عن نوازعه الفردية ، التي كانت في الوقت نفسه حاجة اجتماعية للطبقات الجديدة . واقتحم أشكالا جديدة في التعبير ، محطمًا القوالب القديمة ، ومؤكدًا مقولة مدام دي ستايل : أن اختلاف الأحوال الاجتماعية يستتبع اختلاف الأشكال الأدبية . ثم لما وصلت أوربا إلى أواخر القرن كانت مفاسد الرأسمالية قد تجلت للعيان ، فظهرت في الأدب نزعة إلى الانكفاء على الذات ، والتعزي بمسرات الفن ، وعبرت عن نفسها بشعار «الفن للفن»، الذي جمع عدة مدارس : البرناسية والرمزية في فرنسا وعصبة المجان في إنجلترا وجماعة « أوراق الفن » في ألمانيا . وجدير بالذكر أن هذه الدعوة ، التي غلبت على الشعر خاصة ، قوبلت بتحد عنيف في مجال الرواية والمسرح من قبل الطبيعية أولا ومن بعدها الوجودية ثم المسرح السياسي أخيراً .

هذا كله في أوربا الغربية ، حيث تبرهن حركة الفعل ورد الفعل على أن الأدب مستمر في الصراع لاثبات وجوده في الحياة . أما في روسيا فقد شهدت بدايات القرن الحالي صراعًا مماثلاً تمسك فيه جوركى بتراث الواقعية الروسية بينما غلب على الشعر اتجاه نحو «الفن الخالص»، ربما كان — في



جانب منه – رد فعل ضد واقعية نكراسوف المسرفة، ولكنه كان في أساسه تنحية للأدب عن دوره المؤثر في المجتمع ، لمصلحة النظام القائم . فلما نجحت ثورة أكتوبر وشرعت في تحويل المجتمع إلى النظام الاشتراكي انقلبت الآية : فأصبح من واجب الأدب أن يندمج اندماجًا كليًا في هموم المجتمع (من وجهة نظر التغيير المنشود بطبيعة الحال) ولاشك أن الدولة أسرفت في فرض توجيهاتها على الأدب ، ولا سيما في عهد ستالين الذي أصبح اسم وزير ثقافته « زدانوف » علمًا على الارهاب الفكري . هنا لقيت الدعوة إلى «أدبية الأدب » رواجاً بين الكتاب الأحرار ، الذين رأوا – بحق – أن في إخضاع الأدب للأيديولوجيا قتلاً للأدب .

هكذا نرى أن دعوة « أدبية الأدب » ليست دعوة خالصة للأدب ، ولكنها مشوبة دائما بغرض سياسي . فحين يعجز النظام السياسي عن معالجة أدواء المجتمع يشجع على انتشار هذه الدعوة بمختلف السبل ، حتى يأمن على نفسه أن يفتضح من خلال أعمال أدبية وثيقة الصلة بالواقع . وحين يقوم نظام سياسي مطلق يسعى لتغيير حياة الناس ولو بالعنف ، ويحاول تجنيد الأدب لذلك ، تصبح دعوة « أدبية الأدب » دفاعًا مشروعًا عن حرية الكتابة . والنظر الموضوعي المحايد يحكم بأن أحوال العالم الثالث لا ينطبق عليها أحد هذين الوصفين . ومن ثم فلا مكان لدعوة « أدبية الأدب » فأدبية الأدب حقيقة مسلمة ، كحقيقة كونه إنتاجا إنسانيا لمجتمع إنساني ، يتأثر – حتما – بحالة المنتج وحاجة المستقبلين .


نخيل الواحة ـ ١٩٧٨

لوحات إنجى أفلاطون :
وَهَجٌ يُضىءُ ولا يَحرِق !

عز الدين نجيب

مساء الاثنين ١٧ ابريل (نيسان) رحلت الفنانة المصرية إنجى أفلاطون عن ٦٤ عاما ، بعد رحلة خصبة مع الفن التشكيلى تناهز سبعة وأربعين عاما ، منذ أول معرض شاركت فيه عام ١٩٤٢ مع جماعة الفن والحرية تحت رعاية استاذها الفنان كامل التلمسانى ، وهى رحلة لم تقتصر على الابداع الفنى ، بل كانت تجسيدا حيا لمعنى أن يكون الفنانة موقفا وصاحب رسالة انسانية ومشاركا فى تغيير الواقع نحو الأفضل ، ولو دفع فى سبيل ذلك من حريته وأمنه وأغلى سنوات عمره .

وإذ أصبحت « إنجى » الآن تاريخا ، فإن بوسعنا أن نقول إنها كانت عصرا من الفن والنضال – معا – على قدم المساواة : فعلى صعيد الفن شاركت إنجى ، ضمن الرموز المبكرة لجيل التمرد التشكيلى أوائل الأربعينات ، فى ترسيخ أسس فن التصوير المصرى الحديث ، مستهدية ، وسط حماس ذلك الجيل ، بالمنجزات الجديدة فى الفن الأوروبى الحديث ، خاصة السوريالية ، ومع ذلك فإنها لم تتردد فى التمرد على هذه الانجازات واختارت طريقها الخاص ، النابع من معايشتها العميقة للواقع المصرى ، ومن قناعاتها الفكرية والنضالية ، ولم ترهبها – على مدار السنوات الطويلة – صيحات الهجوم على الواقعية والالتزام ، ودعاوى الاثارة الشكلية الفارغة من أى مضمون ، اللاهثة خلف الاتجاهات الأوروبية باسم الحداثة ، وهى التي تربت منذ طفولتها على الثقافة الأوروبية ، ونمت فى كنف البرجوازية المتعالية عن واقع الشعب والتابعة للغرب ... ومع ذلك فإن تجربتها الابداعية تعد اضافة حقيقية الى تطور فن التصوير المصرى الحديث ، ومحاولة جادة – ضمن محاولات أخرى متفرقة – للخروج بهذا الفن من مأزق التبعية للغرب نحو بلاغة جمالية مستقاة من جماليات الطبيعة والواقع ، دون التنكر للتراث الأوروبى وتطوره .

وعلى صعيد النضال الوطنى والديمقراطى والثقافى ، فانها كانت بين قلة نادرة من المثقفين المصريين ، فقرنوا الكلمة بالفعل ، ولو تصادموا بسبب ذلك مع طبقتهم المستغلة ومصالحهم الاجتماعية المباشرة ، أو تعرضوا لبطش السلطات والسجن الطويل ...

والكلمة هى النظرية الثورية (الماركسية) والفعل هو الكفاح الوطنى والاجتماعى والديمقراطى من خلال الحزب الشيوعى ، بكل ما يتطلبه من عمل سرى محفوف بالمخاطر ، أو عمل علنى محاصر بالرفض الاجتماعى ، خاصة بالنسبة لفتاة برجوازية تنحدر من أصول اقطاعية ... وحتى بعد المتغيرات السياسية والاجتماعية بمصر منذ عام ١٩٦١ ، وبعد خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، (وهى متغيرات كان يمكن أن تعفيها من ممارسة أى دور سياسى ، فيما لو كانت تبحث عن راحة الضمير استنادا الى ما قدمته من تضحيات) ، فانها لم تتردد فى



استمرار المشاركة فى ارساء القيم الديمقراطية والثقافية التقدمية ، عبر قنوات حزبية معارضة للنظام ، أو منظمات دولية للسلام والتحرر ، أو لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التى شاركت فى تأسيسها ، أو جماعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب خلال عضويتها لمجلس ادارتها على مدى أكثر من عشر سنوات متصلة .

فى عام ١٩٤٢ ، علق الناقد مارسيل بياجينى بجريدة « لابatrie » على ثلاث لوحات رآها لانجى أفلاطون بمعرض جماعى بالقاهرة لجماعة الفن والحرية قائلا : « إنجى أفلاطون ذات السبعة عشر ربيعا ، تلميذة التلمسانى منذ عامين ، رائعة هى هذه « المناظر الليلية » بخضرتها المتداخلة وكأنما هى أدغال من الأفاعى ، بمساحاتها التى يتخللها الاصفرار واخضرار الزمرد ، وكأنها ساحرة ركبت فرشاتها ، هل تستدعى لوحاتها الى الذاكرة احدا ما ؟.. ربما بعض أعمال « ماسون » الذى قد لا تعرفه قط ، والأمر على أية حال ليس بذى أهمية ، لأن الطابع الشخصى واضح فى أعمالها ، ولو قدر لهذا النجاح ألا يدير رأس انجى أفلاطون ، فانها سوف تكون رسامة من المستوى الذى نحبه » .

كان ذلك هو الجرس الأول الذى دق احتفالا بمولد فنانة جديدة مبشرة ، والنبوءة التى تحققت عبر عشرات السنين اللاحقة ، وأثبتت وجودها برسوخ فى المحافل المحلية والدولية ، بحيوية فتاة فى ربيع دائم !

كان مدخلها الى عالمى الفن والوعى الثورى واحدا ، وهو التصاقها بجماعة « الفن والحرية » التى أسسها عام ١٩٣٩ الشاعر جورج حنين مع الفنانين رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل .. كانت الجماعة تؤمن بالثورة على المجتمع القائم ، وباللحاق بالعصر ، الذى كان ضميره يصرخ برفض الحرب والطغيان ، وعلى صعيد الفن كانوا ينادون بالثورة على الاتجاه الأكاديمى المحافظ الذى كان سائدا بمصر آنذاك ، بعد أن قال جيل الرواد كلمته وانتهى الى التكرار والجمود والمظهر البرجوازى .. وكان ردهم على ذلك الاتجاه يختلف من فنان إلى آخر : فبينما كان رمسيس يونان ينتهج السوريالية (التى كانت حينذاك ثورية) كان التلمسانى ينتهج التعبيرية ، فيما كان فؤاد كامل يميل الى الرمزية ، قبل تحوله سريعا الى التجريد .

وانعكست هذه التأثيرات – خاصة تأثير التلمسانى – على لوحاتها المبكرة ، فبرز فيها التعبير عن بشاعة الحرب ، وعن خشونة الواقع الذى تحول الى غابة وحشية ، وغلبت الألوان الداكنة والخطوط العنيفة السميكة ... وكشأن الفنانين الرومانسيين جميعا ، كان الوجه الآخر لهذا العنف الانفعالى والتأجج العاطفى ، هو وميض من الشاعرية ، وهذا ما بدا من تلألؤ مناظرها الليلية بزرقة القمر واخضرار الزمرد .

ومع نضوج وعيها السياسى ومعايشتها الحميمة لواقع الطبقات الشعبية ، أخذت تتخلى

تدريجيا عن تأثرها بالمدارس الغربية الحديثة - من سريالية وتعبيرية ورمزية - وتقترب من التعبير التلقائى عن الواقع الخشن فى البيئات الفقيرة ... وهكذا امتلأ معرضها الخاص الأول (١٩٥٢) ومعرضها التالى (١٩٥٩) بلوحات تعج بالنسوة الكادحات فى البيوت الخانقة والحوارى الضيقة ، فى أعمال الغسيل والخبيز والحياكة ، وقد اكتسين باللون الأسود ، وتحددت أجسامهن بالخطوط الخشنة خشونة حياتهن ، كما تمتلىء بصخب المظاهرات الوطنية المطالبة بالاستقلال وبالحزن والجلال اللائقين بجنازة الشهيد .

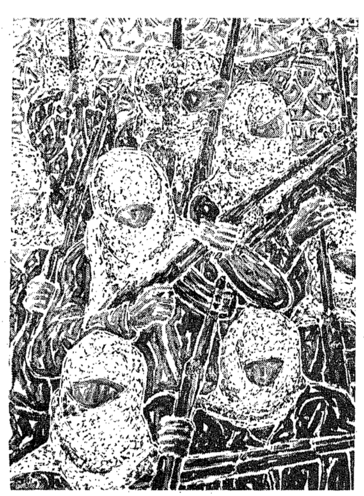
ولعل هذا ما كان يعنيه الفنان المكسيكى العالمى « سيكيروس » حين كتب عن معرضها عام ١٩٥٩ : « اتخذت انجى أفلاطون الطريق الى فن اجتماعى وواقعى فى نفس الوقت ، يبدأ من العزيمة القومية ويتحرك بتصميم فى المجالات التشكيلية مع الكائنات ومع الحياة الكاملة للناس فى وطنها ، وهى لا ينقصها شىء مما يقود الى الواقعية الحديثة ، الواقعية الأكثر نطقا والأغنى من الواقعية القديمة ... » ..

لكن الحقيقة أن انجى كان ينقصها شىء هام جدا لبلوغ تلك الواقعية الحديثة التى يعنيها سيكيروس، كان ينقصها أن تنتصر فى تجربة عميقة تجعل تعبيرها الفنى ينبع من خلاصة الاحساس بالألم الانسانى ، حين يذوب داخل عناصر اللغة الفنية المتفردة ، دون أن يعنيها بالدرجة الأولى أن تلقى الاستحسان من عشاق الشعارات ... نعم ، كان ينقصها امتحان قاس لايمانها بقضيتها وبموهبتها معا .. بعيدا عن الاضواء والتشجيع بكل أشكاله .

وما أسرع أن جاءها هذا الامتحان ...

ففى نفس العام الذى أقامت فيه معرضها الثانى (١٩٥٩) وجدت نفسها معتقلة بسجن القناطر الخيرية ، ضمن حملة اعتقالات سياسية واسعة قام بها النظام الناصرى ضد الشيوعيين ، لتقضى بالسجن خمس سنوات كاملة !

احتملت انجى المحنة بصلابة ، خاصة عند تسكينها قرب عنبر الساقطات والقاتلات وتاجرات المخدرات ، وعند حرمانها من أدوات الرسم ومن الكتب .. ومع ذلك رفضت كل مساعى أهلها (الواصلين) للافراج عنها بعد أن يضمنوا حسن سلوكها .. (وهو ما يعنى ابتعادها عن العمل السياسى وقبولها شروط الحياة مع الاسرة الارستقراطية) .. وهكذا تبرأ منها الأب ، لكن الام لا تستطيع إلا أن تكون أما ، ولو بطريقة طبقتها ، فقد كانت ترسل إليها - مع النقود والمأكولات - ملابس السجن الاجبارية وهى مكوية ، بعد ان تحيكها من أفخر الاقمشة وعلى احدث الموديلات !



وتعلمت بالسجن أكثر مما تعلمته خارجه ، ومارست حريتها وهى بداخله بطريقة فذة .. من خلال الرسم ... كان خلاصها الحقيقى (بعد نجاح المفاوضات مع ادارة السجن لحصولها على بعض الأدوات الفنية) هو الاستغراق فى رسم المسجونات بسجن القناطر ، أو بمعنى أشمل : راحت ترسم الحيوات السفلية الزاخرة بالمعاناة والخطيئة والخوف والمجهول والتمرد والقهر والشهوات المدفونة والصبوات المحرمة التى تستشيط استعارا لدى أقل لمسة جنسية ، ترسم الأشواق العاطفية والأمومية الحبيسة والأيام المتساقطة أو المتلاشية فى بطء كظلال النهار وساعات الانتظار اللا نهائية التى تعيشها السجينات غير السياسيات ، أو خطوط الزمن على وجوههن التى توشك أن تفقد آدميتها .

وكما رسمت السجينات فى حالاتهن وتجلياتهن المختلفة - فرادى وجماعات - كذلك رسمت من خلال نواقد العنبر المطل على النيل ، المراكب التى تحمل بلاليص الفخار وأشرعتها المعبأة بنسائم الحرية ، ورسمت الصيادين والمراكبية والحمالين الذين تحملهم تلك المراكب ، مع رقعت صغيرة من السماء الناصعة .. وتلك جميعا كانت أجنحتها الخضراء الغضة للتحليق بعيدا .. نحو عالم الحرية المفقود والحياة الرحيبة .

ولكل فنان حقيقى فترة يولد فيها من جديد ، أو يعيد اكتشاف نفسه والعالم .. مثلما كانت الراحلة الى الجزائر بالنسبة لديلاكروا ، وفترة العمل بمنجم الفحم بالنسبة لفان جوخ ، وفترة الحياة بجزر تاهيتى بالنسبة لجوجان ، ورحلة المغرب العربى بالنسبة لماتيس ، وفترة العمل بالحبشة بالنسبة

لمحمد ناجى .. وهكذا كانت فترة سجن النساء بالقناطر الخيرية هى اعادة اكتشاف انجى أفلاطون لموهبتها وللحياة معا ، وهى الخمائر الحقيقية لنضوج الشخصية المتفردة لها فى التصوير الزيتى ، التى تمثلت فى عناصر متعددة ...

● أصبح للحركة فى اللوحة مفهوم مختلف عن مفهوم الحركة العضوية أو الخطية ، وقوام الحركة الجديدة هو الضوء القوى واللون الناصع واللمسات المتوهجة المتزاحمة .

● أصبحت سرعة الايقاع فى اللوحة بديلا تعبيريا مناهضا للصمت المفروض والزمن الممطوط ، وذلك عن طريق ضربات الفرشاة القصيرة المتلاحقة فى مسطح صغير تتراص فوقه المشخصات متلاحمة توحى بالضجيج .

● وبعيدا عن الأضواء والجماهير ، ومن خلال التأمل الهادىء فى ليالى الصمت ، أدركت أن المعانى السياسية الزاعقة لا تكفى لتعطى للعمل الفنى قيمته ، وأن هناك جوهرا أعظم يكمن فى خلاصة الاحساس بهذا المعنى وابتكار « شكل » جديد يحمله .

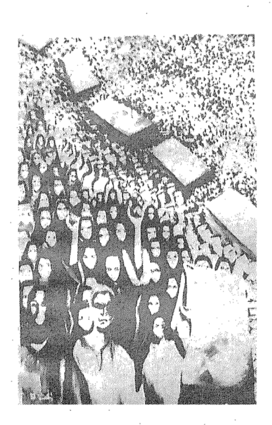
● ومن خلال الحرمان الطويل من جمال الطبيعة ، إلا ما يسمح به مربع نافذة العنبر المحجوب بالقضبان ، أدركت أن الطبيعة هى المعادل للحرية ، وأن جمالها سيظل الملهم الأكبر للفنان .

● وإذا كان جمال الطبيعة محورا للفن ، وتعبيرا عن الحرية ، فان هذا الجمال يبلغ جمال حفل العرس والزواج ، حين يغمرها الانسان بالعمل ، والعمل رمز للانسان ، مثل ذلك المراكبى الذى كانت ترسمه على صارى مركبة عبر نافذة العنبر .

تلك القيم الخمسة أصبحت أعمدة راسخة لأسلوبها الفنى الذى تميزت به منذ خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، واتجهت الى القرية ترسم وترسم ، لا تهتم بالبيوت أو بالتفاصيل عامة ، بل بالانسان ، بالعمل ، بالحركة ، باللون ، بالضوء ، بالملمس ، بالايقاع ، بالاحساس الذائب فى فسيح لغتها التشكيلية المبتكرة ، التى لا تعرف هل تذكرك بالتأثيريين .أم بفان جوخ أم بالسجاد الفارسى أم بالزخارف الصينية واليابانية القديمة ... فنسيجها التصويرى يتألف من بقع لونية متجاورة ومتوازنة وضربات « حوشية » لاهثة من فرشاة مشبعة بالالوان على ارضية بيضاء ناصعة ، حرصت انجى على ان تبقى منها ثغرات ضوئية متناثرة وسط الضجيج اللونى ، فتحدث وميضا بصريا ، « كدنانير تفرُّ من البنان » على حد وصف الشاعر العربى القديم .

أصبحت لوحاتها احتفالات طقوسية بالخصوبة والتجدد والعطاء فى الطبيعة ، أغنيات مرحة للجنى والحصاد ، ولزهو الانسان بسيطرته على الطبيعة ، التى صارت بين يديه امرأة فاتنة تسلم له ثمارها وهى مزدانة بأبهى زينة ، أما دقات الدفوف وجلجلة الزغاريد فى هذا المهرجان : فهى ضربات الفرشاة المحملة بالأحمر والأخضر والأصفر والأزرق والطوبى ، وكأنما اطلقت – هى

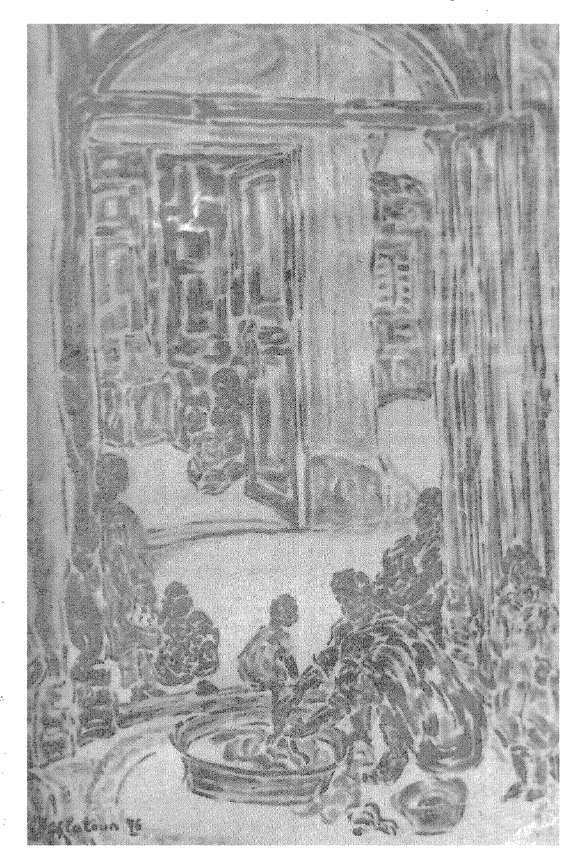
لم ننسى ١٩٥١



الاخرى – من اعتقال طويل ، فصارت كل ضربة فرشاة تولد من داخلها دوامة من الضربات المتتابعة حولها ، فى مجال فلكى خاص كعناقيد النجوم فى سماء صافية ، وهى أيضا معزوفات تقترب أحيانا من ضجيج الآلات النحاسية وهى تحتفل بالحرية المستعادة ، وأحيانا تقترب من دندنة العود ، لهذا فنحن لا نكاد نجد فى هذه اللوحات فراغا أو مساحة لونية ساكنة ، وهى فى ذلك تتشابه مع الفنون الشرقية بوجه عام .

على هذا الدرب سارت انجى معظم مراحلها الفنية التالية حتى وفاتها ، وان تضاءل الزحام فى لوحاتها شيئا فشيئا ، وحلت محله مسحة تأملية صوفية أو حالمة .. فقد انفسح المجال للمساحات البيضاء بين عناصرها المجسمة أو اللمسات اللونية الصاخبة ، وتزايدت الومضات الضوئية التى تتخلل غصون الأشجار وسيقان النخيل وسعفه وأبراج الحمام .. ان هذا الفراغ المضىء بغير شمس ، فى مجموعات الواحات « سيوة والواحات وسيناء الجنوبية والعريش والأقصر » تلك المناطق التى ظلت انجى وفية لها ، تزورها كما يزور الدرويش المقيم أضرحة الأولياء حتى أواخر أيامها .. هذا الفراغ يعطى إحساسا مخمليا دافئا ، واحساسا بالشفافية فى نفس الوقت .. ان اللانهائية والصفاء والوهج الأبيض الحنون الذى يضىء ولا يحرق ، لم يكن مستمدا من طبيعة خارجية ، بل من أعماق روحها ، وإن المرء ليشعر بأن اللوحات قد امتلأت بالهواء النقى ، كأنفاس هادئة تتردد بانتظام من رئة غير مرئية .. وسوف تظل تتردد عبر لوحاتها الخالدة حتى لو توقف قلبها الغالى عن النبضات .

في الدار ١٩٥١





العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة

عبد الواسع قاسم*

يحتل العمل الثقافي الثوري بين صفوف الشعب والمؤسسات الثقافية والاجتماعية في ظروف الأستغلال الرأسمالي والاستعماري أهمية كبيرة في الدفع بعجلة النضال من أجل تحرير الكادحين من السيطرة الطبقية للرأسمالية ومن أجل تحرير شعوب المستعمرات من الاستبداد الاستعماري **ويعود اهتمام الشيوعيين بالعمل التنظيمي والثقافي بين الكادحين ، وخصوصاً بين العمال إلى البيان** الشيوعي الذي اوضح بجلاء ان هدف الشيوعيين هو : تنظيم البروليتاريين في طبقة وهدم سيادة البرجوازية والاستيلاء على السلطة ، من أجل إقامة مجتمع الاشتراكية والمساواة .

ولقد ارتبط النضال السياسي والثقافي داخل النقابات المهنية والثقافية والاجتماعية بالتطور التاريخي للطبقة العاملة في ظل تطور الرأسمالية نفسها وتنوع أشكال استغلالها ، حين تطلب من الطبقة العاملة رص وتوحيد صفوفها في اتحادات نقابية من أجل خوض النضال الطبقي ومواجهة الوحدة الطبقية للرأسمالية ، وكما رأى لينين فقد « كانت الاتحادات النقابية المهنية تقدما هائلاً للطبقة العاملة في بداية تطور الرأسمالية كانتقال من تناثر وعجز العمال إلى أسس التوحد الطبقي ... »(١)

وفي أتون الصراع الطبقي السياسي والثقافي في المجتمع تجد الأحزاب الشيوعية والعمالية والديمقراطية الثورية في العمال والفلاحين والمثقفين وكل الكادحين المنظمين في اتحادات مهنية أو اجتماعية قوة ثورية فاعلة ومؤثرة في تقرير مصير مستقبل هذا الصراع ، كما أن هذا الجيش

★ رئيس تحرير مجلة « قضايا العصر » بعدن

الكادح يجد أيضا في هذه الأحزاب المرشد. الثوري الى المستقبل الثقافي الجديد ، بل والطليعة المكافحة التي تكون دائماً على رأس نضال الجماهير من أجل إسقاط سلطة القوى الرجعية القديمة وإقامة سلطة جديدة تجسد **مصالح هذه الجماهير** وتعبر عن طموحاتها وتطلعاتها المستقبلية نحو خلق ثقافة أكثر تقدماً وإنسانية ...

وتولي الأحزاب الثورية أهمية كبيرة للمنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية في نضالها الايديولوجي والسياسي والتنظيمي ضد قوى الاستغلال الطبقي وثقافتها وتكتشف فيها قوة هائلة يمكن الركون إليها في بلوغ الأهداف التي تناضل من أجلها ... فهذه المنظمات الجماهيرية عبر تغلغل العناصر الأكثر وعياً سياسياً وثقافياً في النشاط الجماهيري تلعب دوراً هاماً في تنظيم الجماهير وتعبئة قواها وتوعيتها سياسياً لكى تنخرط في النضال الطبقى والسياسي وتحقق الانتصار لقضية الحرب الثورية .. قضية بناء صرح ثقافة المساواة والعدالة الاجتماعية .

وتتعاظم أهمية دور المثقفين الشيوعيين والتقدميين والثوريين داخل المنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية ، بعد سقوط السلطة الاستبدادية والاستغلالية لقوى البرجوازية والاستعمار ، ومن ناحية أخرى تنفتح أمام الكادحين آفاق جديدة لكي يشاركوا في بناء المجتمع التقدمي الجديد . ذلك ما دلت عليه ثورة أكتوبر الاشتراكية **العظمى** قبل ٧٠ عاماً ، وتدل عليه اليوم عدد من التجارب الفتية التي تتجه **نحو بناء الاشتراكية وثقافتها .**

فبعد أن ظفرت البروليتاريا الروسية بالسلطة السياسية اثر انتصار ثورة اكتوبر العظمى وسقوط البرجوازية ، أعار لينين اهتماماً كبيراً لدور منظمات الكادحين والمثقفين ، وعلى وجه الخصوص المنظمات النقابية المهنية ، في بناء الاشتراكية وتعتبر الاستنتاجات والتعاليم التي توصل إليها جزء لا يتجزأ من نظرية الماركسية اللينينية .. إذ كتب يقول أن «الاتحادات النقابية المهنية تصبح وينبغى أن تصبح ... هي المنظمات التي تقع عيها بالدرجة الأولى مسؤولية إعادة تنظيم مجمل الحياة الاقتصادية على أسس الاشتراكية »[٢] كما نظر إليها بوصفها مدرسة للادارة ومدرسة لتدبير شؤون الاقتصاد ومدرسة للشيوعية ولكنه رفض عزل هذه المدرسة عن مدرسة الحزب **الشيوعي وقيادته** ، وكان يرى أن قيادة وتوجيه الحزب للاتحادات النقابية المهنية هو شرط لتحقيق مهمات هذه الاتحادات بنجاح ، وفي مقدمة **بذلك هدم** ثقافة الرأسمالية وبناء ثقافة الاشتراكية ...

ثورة اكتوبر العظمى والثقافة الجديدة :

لم تستنهض ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى الطبقة العاملة لكي تلعب دورها الثقافي التاريخي – في المشاركة في ادارة السلطة والرقابة الاقتصادية والاضطلاع بمهمة بناء الاشتراكية ، بل أنها استنهضت ملايين الفلاحين الفقراء في الريف الذين كانوا يعانون من استغلال البرجوازية والكولاك ، لكي يتوحدوا في الاتحادات النقابية الزراعية والتعاونيات ...

وتكتسب أفكار لينين ورؤيته السياسية بصدد العلاقات المتبادلة بين المدينة والريف **ومطالبته** بمد يد العون والمساعدة إلى البروليتاريا الريفية من أجل تحقيق الانقلاب الاشتراكي في الزراعة أهمية كبيرة ، باعتبار أن ذلك هو السبيل الوحيد للقضاء على الفقر والاستغلال .. فقد كان يرى أن منظومة الاقتصاد الصغير لا تستطيع ان تقضي على فقر جماهير الريف فى ظروف وجود

الانتاج السلعي ، وكان يرى أن الاشتراكية وحدها هي القادرة على أن تدفع بقوى الانتاج في الريف إلى الأمام وتطويرها على نحو متسارع بفضل تطور الصناعة الاشتراكية للبرولتياريا ...

وطرح أمام مناضلي الحزب البروليتاري المهمات النضالية التكتيكية الصائبة التي من شأنها أن تطبق سياسة السلطة السوفياتية بنجاح تجاه البروليتاريا الريفية وتؤمن تحقيق الأهداف الاشتراكية للاقتصاد الزراعي .. بل أنه في ضوء فهمه للتمايزات والفروقات والتناقضات داخل طبقة الفلاحين عموماً تحدث يقول « يجب علينا أن نعرف كيف نعطي الفلاح المتوسط مهمة واحدة ... مهمة مساعدتنا في التبادل التجاري .. في فضح الكولاكي وكيف نعطي التعاونيين مهمة أخرى : فهم يملكون جهازاً لأجل توزيع المنتجات على صعيد جماهيري ، وهذا الجهاز إنما يجب علينا أن نأخذه لأنفسنا »[٣]

إن الاشتراكية لا تولد عبر تطور قوى الانتاج فى البينان التحتى للرأسمالية – التى جاءت من رحم المرحلة الاقطاعية – ولكنها بعملية قيصرية تولد في البنيان الفوقى عبر اسقاط سلطة الرأسماليين وإقامة ، سلطة دكتاتورية البروليتاريا ، التى تتيح الامكانية لتحويل ملكية وسائل الانتاج الرأسمالية الى ملكية اجتماعية في خدمة الكادحين وتطوير حياتهم المعيشية والروحية .... أي أن بناء الاشتراكية لا يتم في فراغ ولكن من المواد التي تركتها الرأسمالية بعد سقوط سلطتها ...

في مؤلفه الشهير (مرض الطفولة اليساري) كتب لينين يقول : « نحن نستطيع (بل وينبغي علينا) أن نبني الاشتراكية ليس من مادة بشرية خيالية أو من مادة خلقناها خصيصاً وإنما ذلك الذي خلفته لنا الرأسمالية ... »

وكما انطلق لينين من تركة الرأسمالية في بناء الثقافة الاشتراكية ، انطلق كذلك من التركة الثقافية الابداعية للبشرية وتلك التى خلفتها الرأسمالية أيضاً ، ونبه من محذور الوقوع في وهم الثقافة **البروليتارية الجاهزة...كتب يقول : «ليست الثقافة البروليتارية شيئاً لايعرف له أصل... ليست شيئاً ابتدعه أشخاص يسمون أنفسهم أخصائيين بالثقافة البروليتارية هذا هراء كله فالثقافة البروليتارية يجب أن تأتي تطويراً طبيعياً لمخزنات الثقافة التى جمعتها البشرية تحت نير المجتمعات الرأسمالي** والاقطاعي والدواويني ، وهذه السبل والطرق كلها قادت وتقود إلى الثقافة البروليتارية ويضيف « **فقط عبر الالمام الدقيق بالثقافة التى ابدعها مجمل تطور البشرية ... فقط عبر تطويرها ، يمكن بناء الثقافة البروليتارية** »[٤] وفي تقييمه لمصاعب ونجاحات السلطة السوفياتيه أشار إلى « أن الرأسمالية لا تمنح الثقافة إلا للأقلية ، والحال ينبغي لنا أن نبني الاشتراكية من هذه الثقافة ولا مادة أخرى عندنا »[٥] .

تلعب السياسة الثورية المستندة إلى وعي ثقافي عميق دوراً هاماً في التحول الثقافي الاشتراكي الشامل للمجتمع ، إلا أن الوعي الثقافي العميق يشترط بدوره جوهرياً الاستيعاب النظري **لايديولوجية الماركسية اللينينية التي تشكل الثقافة جزءاً من أجزائها المكونة ، فالأيديولوجية الثورية** هي وحدها طاقة جبارة لرسم سياسة واعية لمشروع ثقافي شامل ، وبدون ذلك يستحيل بلوغ الثقافة بمفهومها الماركسي اللينيني ... **ذلك** « **أن الثقافة إذ لم توجه بصورة واعية ، وتطورت على**

نحو عفوي تخلف وراءها صحراء قاحلة »[٦] وكما يشير ماركس فإنه « لا يكفى لكى نتذوق الأدب والفن ونفهمه أن نمتلك ثقافة عامة ، بل ينبغى أيضا أن نمتلك ثقافة غنية خاصة » .

إن توجيه الثقافة توجيها واعيا على أساس امتلاك « ثقافة غنية خاصة » لابد أن يفضي بالضرورة إلى نهج سياسة ثقافية خلاقة « السياسة الجادة تحتاج للثقافة الجادة والثقافة الجادة لاحياة ولا تطوير لها بغير سياسة جادة كذلك »[٧]

يعود لينين في ضوء السياسة الثقافية لسلطة البروليتاريا ، ليؤكد من جديد على أنه « لا يمكن بناء الاشتراكية إلا من عناصر ثقافة الرأسمالية الكبيرة والمثقفون عنصر هام من هذا النوع » ومن هنا « فقد ظهرت امكانية ... الاستفادة من هؤلاء المثقفين في صالح الاشتراكية ، هؤلاء المثقفون الذين ليسوا اشتراكيى الميل ولن يكونوا أبدا شيوعى الميل ، ولكن الذي يحملهم الآن سير الأحداث والعلاقات الموضوعى على التزام موقف الحياد إزاءنا ، موقف الجار للجار »[٨]

ولأن المثقفين الذين انتجتهم الرأسمالية وتربوا في أحضان مؤسساتها التعليمية ورضعوا من ايديولوجيتها ، لا يمكن – باستثناء حالات – أن يميلوا الى الاشتراكية أو الشيوعية ، فقد طالب لينين بأن يعهد إليهم « بمهام واضحة ، معينة ونراقب ونتثبت من تنفيذها » وأن يتم التعامل مع الاختصاصيين المفيدين للثورة « في اطارات محددة توفر للبروليتاريا مراقبتهم » وتكليفهم بالأعمال ولكن في الوقت نفسه مراقبتهم بيقظة بتعيين المفوضين فوقهم وبقطع دابر مقاصدهم المعادية للثورة ، وينبغى في الوقت نفسه أن نتعلم منهم »[٩]

ويربط لينين مشروع الثقافة الاشتراكية بالدور السياسي للحزب والمنظمات المهنية والابداعية ، ولا يرى آفاقاً لقيام ثقافة حقيقية خارج النشاط السياسي للطليعة الثورية وجماهير الكادحين ، فـ « الحزب السياسي للطبقة العاملة ، أي الحزب الشيوعي هو وحده القادر على توحيد وتربية وتنظيم هذه الطليعة البروليتارية الجماهير الكادحة كلها »[١٠] كما رأى أن « المنظمات النقابية تستطيع أن تعود بفائدة هائلة في مسألة تطوير وترسيخ النضال الاقتصادي وتستطيع كذلك أن تصبح معيناً بالغ الأهمية في الدعوة السياسية والتنظيم الثوري »[١١] أي تنظيم عشرات الملايين من الناس من أجل التغلب « على تلك القلة من الثقافة وعلى ذلك الجهل وتلك الوحشية التي عانينا منها دائما ، وأكد أن الحزب « وهو وحده القادر على التصدي للتقاليد والارتجاعات المحتومة لضيق الأفق النقابي أو الأباطيل النقابية بين البروليتاريا والاشراف على النشاط الموحد كله للبروليتاريا جمعاء »[١٢] .

ويضيف أن « الانتلجنسيا تسمى انتلجنسيا لأنها بشكل أوعى ، وبشكل أكثر حزماً وأكثر دقة تعكس وتعبر عن المصالح الطبقية والمجموعات السياسية فى كل المجتمع » وجرامشى لا يرى للمثقف إمكانية أن يكون خارج التنظيم ، ولهذا التنظيم ذاته لا يمكن أن يكون بغير مثقفين . ويري أن « الوعى الذاتي الناقد يعنى تاريخيا وسياسياً ، خلق نخبة من المثقفين ، فالكتلة البشرية لن تتميز ولن تصبح مستقلة « بفعل ذاتها » من دون تنظيم (بالمعنى الشامل) وليس هناك من تنظيم بدون مثقفين » .

الثقافة والمثقف

يتبين هنا أن لينين يربط الثقافة بدور الحزب الطليعي ، كما ربط ماركس من قبل الثقافة بالوعي الموجه أو الثقافة بغنى الثقافة ... وإذن لكي نحقق الثقافة لابد من وجود رافعة ثقافية تستند عليها الثقافة المنشودة ... فكيف يمكن لنا تحقيق مثل ذلك ، وما جوهر ونوع الثقافة التي نريد ....

على أنه قبل ذلك يقتضي تعريف الثقافة والمثقف في الوقت نفسه ... وبالطبع فالثقافة سواء في جانبها المادي أو الروحي ليست ثابتة كجسم جامد ولكنها تتغير وتتطور بدرجة تطور الانسان والمجتمع ، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ وتشكيلاته الاقتصادية مستوى ثقافي معين مادي وروحي يطابق تلك المرحلة ، أو تلك التشكيلة ، والطبقة السائدة اقتصادياً هي بالطبع السائدة ثقافياً ، على أنه لا يندر أن تتعايش ثقافات مختلفة تنتمي إلى مراحل تطور تاريخية مختلفة في مجتمع واحد وفي مرحلة واحدة وعلى وجه الخصوص مجتمعات البلدان النامية ، أي المجتمعات ما قبل المرحلة الرأسمالية والتي تعيش في طور من أطوار التطور الرأسمالي ... كما أن المثقف هو الاخر غير ثابت ، فهو يتغير مع تغير الواقع الاقتصادي الاجتماعي ، وهو نتاج وانعكاس هذا الواقع ، ويتطور بتطور المجتمع .. فالمثقف في المرحلة الاقطاعية ليس هو مثقف المرحلة الرأسمالية وليس الأخير هو مثقف المرحلة الاشتراكية .

إن الثقافة هي مجمل ألوان نشاط الإنسان والمجتمع ونتائج هذا النشاط ، وينقسم هذا النشاط إلى شقين : شق الثقافة المادية وشق الثقافة الروحية ، ففي عداد الأول « تندرج جملة الخبرات المادية ووسائل انتاجها » وفي عداد الثاني تندرج « جملة المعارف » ، على كافة أشكال الوعي الاجتماعي : الفلسفة والعلم والأخلاق والحق والفن وغيرها »[١٣] من أشكال الوعى مثل الوعي السياسي والديني والاجتماعي والايديولوجي ...

ويذهب الأستاذ العالم في تعريف مفهوم الثقافة إلى « أن الثقافة تعني أولا المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة ، أي الامتلاك النظري أو التقني أو الوجداني لحقائق الواقع الطبيعي والاجتماعي والإنساني عامة ، وما يتضمنه هذا الامتلاك من انتاج وإبداع كذلك في المجال النظري أو التقني أو الوجداني ، أيا كان مستوى هذا الامتلاك وهذا الانتاج والإبداع »[١٤] ومن هنا فأن الثقافة لا تتجلى في قيم الفن والأدب والفكر والعلوم فحسب ولكن تتجلى أيضاً في قيم الجمال والذوق والسلوك لدى الإنسان وفي كل ما يتصل بحياة الإنسان المعيشية والاجتماعية ، مثل طريقة الأكل والملبس والسلوك وأخلاق التعامل مع الناس ...

وهذا التعريف الأول والثاني يطابق تماماً الاستنتاج الذي خرج به ماركس في منتصف القرن الماضي بشأن الوحدة العضوية والديالكتيكية بين نشاط الإنسان الروحي ونشاطه المادي ، والتي تتجلى في « إن العقل ذاته الذي ينشيء المذاهب الفلسفية في دماغ الفلاسفة ، هو ذلك الذي ينشيء السكك الحديدية بأيدي العمال »[١٥] .

وإذا كانت الثقافة هي ما يبدعه الإنسان في نشاطه المادي والروحي أياً كانت مستويات هذا الإبداع سواء أكان فأساً حجرياً أو صاروخاً يغزو الفضاء وسواء أكانت ملحمة هوميروس أو اشعار بدوي أمي أو أقوال علي بن زايد والحميدبن منصور وسواء أكانت لوحات بيكاسو أو رسومات

طفل بسيطة ، إلا أن هذه المستويات الإبداعية يستحيل أن توجد خارج نشاط الإنسان فهو خالقها الأوحد في كل المراحل التاريخية التي مرت بها البشرية.وبرغم أننا نقف في حالات من الإندهاش أمام الأعمال الأبداعية الخالدة التي صنعها رجال عظام خلدتهم البشرية ، إلا أننا لا نستطيع أن نمر دون أن نرى أن الإنسان البدائي الذي حول الحجر إلى فأس حجري ومن عظام الحيوانات صنع بعض أدوات العمل والصيد ، كان قد أمعن الفكر ورسم الصور في ذهنه قبل تشكيل تلك الأدوات التي يستخدمها في العمل من أجل الحصول على مصادر عيشه وللحفاظ على حياته ... والبدوي الذي لا يجيد القراءة والكتابة لم يحل ذلك دون استخدامه عقله في نظم القصائد الشعرية الجميلة عن الحبيبة والقبيلة والحرب والرثاء والمدح والهجاء .. وإذن كل عمل بسيط ينطوي على نشاط ذهني ، وكل إنسان بسيط له رؤية للكون ولما حوله ... وكما يقول جرامشي ان كل إنسان مثقف إلى حد ما يصرف النظر عن مهنته فهو « يظهر بعض النشاط الفكري ، ويشارك في النظرة إلى العالم ، لديه خط واع للسلوك الأخلاقي وبالتالي فإنه يساهم في تثبيت أو تعديل مفهوم العالم » . وسواء أكان هذا الإنسان أميا أو متعلما فإن له رؤيته الثقافية وتصوراته للكون والمجتمع وله سلوك وتقاليد وقيم ومستوى من التذوق الجمالي ، ويكتسب ثقافته الفردية من الحياة اليومية ومن المحيط الاجتماعي الذى يعيش فيه ويتفاعل معه ومن التفاعل مع الحياة الإنسانية بوجه عام ...

وإذا كان كل إنسان يحمل في داخله إلى هذا الحد أو ذاك مستوى معيناً من الثقافة ويخلق من نشاطه الانتاجي منتجات إلى هذا الحد أو ذاك من التقنيـة ، فإن مفهوم المثقف يصبح من السعة بحيث يشمل « المفكرين والعلماء والكتاب والمبدعين والفنيين ورجال الدين والأطباء والمهندسين والمديرين ورجال القانون والموظفين والموجهين الاعلاميين والصحفيين ورجال الأعمال والطلبة ، بل يصبح كذلك لقوى الانتاج اليدوي من عمال وفلاحين »[١٦] ويضاف إليهم ضباط الجيش والسياسيون والمدرسون في حقل التربية والتعليم ..

وفي البلدان النامية (آسيا وافريقيا) التي هي في مستويات تطور أدنى من مستويات البلدان الرأسمالية أو الاشتراكية على السواء ، والتي تمر بالمراحل الانتقالية ولم تنتصر فيها بعد الاشتراكية أو لم تكتمل فيها دورة النظام الرأسمالي تاريخياً ، فإن مفهوم المثقف في هذه البلدان يتخذ معايير مختلفة ، وبشكل عام فهو نتاج التركيبة الاقتصادية الاجتماعية ... ويرى بعض الماركسيين مثلا « إن المثقفين هم كل الذين لديهم مستوى أعلى من الابتدائي »[١٧] وهناك من يقسم المثقفين إلى أربع شرائح على أساس المداخيل المعيشية وهي : الشريحة العليا وتضم ذوي المهن الحرة مثل الاطباء والمحامين والصحفيين ، والشريحة المتوسطة وتضم العاملين في قطاع الدولة والقطاع الخاص والشريحة الدنيا وتضم مدرسي المدارس الابتدائية والممرضين في الخدمة الصحية ودور النشر ، أما الشريحة المعدمة فتضم المثقفين العاطلين عن العمل والذين يحصلون على مصادر عيشهم من عملهم اليومي .

ويذهب البعض الآخر في تصنيف شرائح المثقفين في البلدان النامية على أساس الموقف من سلطة الدولة وسياستها ، وطبقاً لذلك فإن المثقفين ينقسمون على أساس الموقف السياسي الطبقي إلى تيارات ثلاثة :

الأول : تيار القوى الرجعية المحافظة الذي يعبر عن مصالح الاقطاع والبرجوازية الكمبرادورية والاحتكارات الرأسمالية والبيزوقراطية وكبار رجال الدين .

الثانـي : تيار البرجوازية الديمقراطية الذي يعبر عن مصالح البرجوازية الوطنية ويتخذ موقفاً معاديا من الاشتراكية ، إلا أنه يتخذ موقفاً **معادياً للامبريالية على الصعيد السياسي.**

ثالثــا : تيار الديمقراطية الثورية التقدمية الذي يعبر عن مصالح الجماهير الكادحة وطبقة العمال ، وأعلن عن تبني نظرية الاشتراكية العلمية والسير فى طريق الاشتراكية .. وهذا التيار يصح القول أنه ينتقل تدريجياً إلى مواقع الماركسية - الينينية .

إن هذا التصنيف السابق يجب أن يشمل تيار المثقفين الشيوعيين في الأحزاب الشيوعية للبلدان النامية الذي يعبر بثبات عن مصالح العمال والفلاحين ويمتلك رؤية لثقافة متكاملة مستندة **إلى ايديولوجية الماركسية اللينينية... فبرغم أن تيار الديمقراطية الثورية الثقافي يتضمن عناصر** وجوانب من ايديولوجية الماركسية اللينينية إضافية إلى أفكار غير متجانسة إلا أن مجراه العام لابد وأن يصب في مجرى هذه الايديولوجية الثورية ، مما يترتب عليه وحدة نضال المثقفين الشيوعيين والمثقفين الديمقراطيين الثوريين ومن يقترب من أهدافهم الثقافية من التيار الوطني ...

يتضح من التصنيف الشرائحي للمثقفين على أساس المداخيل المعيشية ، أو على أساس المواقف من نظام الدولة السياسي ، إن المثقفين ليسوا كتلة فوق الطبقات أو المجتمع وليسوا كذلك خارج حلبة الصراع الطبقي ، كما يذهب بعض الباحثين ، وهم لا يشكلون طبقة بذاتها مثل الطبقة العاملة أو الرأسمالية ، لا من الناحية الاقتصادية ولا من الناحية السياسية أو الايديولوجية ، ولكنهم ينتمون إلى طبقات وشرائح وفئات اجتماعية متعددة ، وانحيازهم إلى هذه الطبقة أو تلك ... إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك يقرره موقفهم من الصراع الطبقي الاجتماعي ، وبالذات موقفهم الايديولوجي السياسي من هذا الصراع وليس انتماؤهم الطبقي بعينه .. فقد يكون المثقف منتمياً إلى الطبقة المسحوقة ولكن مصالحه المادية تجعله ينسلخ عن طبقته ليدافع عن طبقة المستغلين (بالكسر) بحكم انتمائه إلى الايديولوجية البرجوازية وقد يكون من طبقة الاغنياء ولكن بسبب امتلاكه الموقف الايديولوجي الثوري ينسلخ عن طبقته لينحاز **إلى طبقة المسحوقين ...**

ويميز جرامشي بين نوعين من المثقفين ، الأول « المثقفون التقليديون » مثل الفنانين في حقل الإبداع الفني والمتعلمين في نظر المجتمع والذين لا يتوقف نشاطهم ، فهم يمثلون « استمرارية تاريخية لا تقطعها حتى التغييرات الأكثر جذرية وتعقيداً في النظم الاجتماعية والسياسية » ويشعرون « أنهم مستقلون ومتحررون من الفئة الاجتماعية المسيطرة »[١٨] والثاني « المثقفون العضويون » مثل مثقفي الرأسمالية ومثقفي البرولتياريا والسياسيون عامة ، فهؤلاء على صلة مباشرة بعلاقات الانتاج الاقتصادية للمجتمع وبالقوى الانتاجية ، وبالصراع السياسي بين سائر الطبقات والقوى السياسية ، فهنا **« يعطى المثقف العضوي طبقته ، انسجاما لوظيفتها سواء في الحقل الاقتصادي أم على المستويين الاجتماعي والسياسي فالمبادر الرأسمالي يدفع إلى الامام المدير الصناعى والعالم السياسي والمبدع الثقافي وقانوناً جديداً ... وهكذا »**[١٩] بهدف حماية الملكية الرأسمالية بمنظومة دفاع متكاملة يشترك فيها المدير بثقافته الصناعية والعالم بنشاطه

السياسي والمثقف بابداعه تحت قيادة صاحب الملكية ، الرأسمالي نفسه .

وفي ظروف السلطة الثورية يصبح « المثقفون العضويون » للطبقة العاملة في وضع يمكنهم من أخضاع بقية المثقفين وجذبهم إلى معترك النضال من أجل أنجاز المشروع الثقافي الثوري للسلطة الثورية وخلق تضامن فيما بينهم وينجذب إلى هذا النضال المثقفون التقليديون ، من جراء اطلاق الحريات الديمقراطية وتنمية الشاطات الابداعية وإقرار حق الجميع في تفجير طاقاتهم الثقافية والابداعية ... **وإذا كان المثقف التقليدي يمثل « الاستمرارية » فإن المثقف « العضوى » يمثل الانقطاع « بفعل الأحداث السياسية والانعطافات الاجتماعية التى تتعرض لها المجتمعات من جراء الصراع الطبقي والسياسي** ، إذ ما أكثر ما يتعرض مثل هؤلاء لقمع سلطة الدولة بمختلف الأساليب بما فيها أسلوب القتل أو التعذيب ... إلا أنه في ظل السلطة الثورية ، وطالما بقيت هذه السلطة تعبر عن مصالح أوسع الجماهير في المجتمع ، فإن « نظام التضامن » بين المثقفين يبقى قابلاً للاستمرارية كما يذهب جرامشي في القول ....

وطبقية الثقافة يعنى تحريرها من التجريد النظري أو التعامل معها وفقاً لهذا المعيار ، إذ أنها لا يمكن أن تكون مجردة أو تحوم فوق صراعات المجتمع الطبقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية .. فطالما ظل المجتمع منقسماً إلى مالكي وسائل الانتاج الاجتماعي وإلى شغيلة وكادحين **لايملكون سوى** قوة عملهم يبيعونها لملاك الوسائل نظير أجر بسيط يمكنهم فحسب من مواصلة العيش وتجديد نشاطهم للعمل ، بينما الملاك يزدادون تخمة في العيش وثروة في المال ويعيدون **بفعل العمل** المأجور تجديد علاقات الانتاج الرأسمالية ويحافظون على ملكيتهم الرأسمالية وعلى تجديد حياة التخمة وعلاقات الاستغلال ، فإن الثقافة ستظل قلب المجتمع الذي ينبض بالصراع الطبقي بمختلف أشكاله الأكثر دناءة وخسة : الحرب ، أو أقلها رقة ، الصراع السلمي ...

ولن يكون وسط الصراع الاجتماعي فنّ للفن يمارس في أوقات الفراغ الاجتماعي لمجرد المتعة التي تلبي حاجة الانسان ، ولا ثقافة لمجرد خلق قيم ثقافية يبدعها الانسان لمجرد الابداع ، طالما **ظلت الحرية مفقودة** أو مسلوبة أو مقيدة في داخل الانسان وخارجه ، وطالما ظل الانسان يعيش حالة اغتراب داخلي وخارجي بسبب اغترابه عن ثمار عمله وعن الحرية . فكما يقول سارتر فإن « الحرية الحقيقية لا يمكن أن توجد طالما الحاجة موجودة إلى أن يوجد مجتمع الوفرة والتكافؤ والمساواة ، فسيظل الظلم سائداً والاحساس مثلوماً .. **فالأدب للأدب والفن للفن لن يوجدا إلا في مجتمع الوفرة** » وإلى أن يتحقق مجتمع الوفرة الانساني وهذا لن يتحقق إلا بعد القضاء على مجتمع الامبريالية ونظامها الثقافي فسوف **يبقى كل** ابداع ثقافي وكل عمل فني عبارة عن حكم « تحليلي للمجتمع أو صرخة ألم أو ترنيمة فرحة ، وهو سؤال أو إجابة على سؤال » كما كتب بيلينسكي ، أحد الديمقراطيين الثوريين الروس ...

ودمغ الثقافة بطابع الصراع الطبقي يعنى الإقرار بأن المجتمع محكوم بصراع ثقافتين أو أكثر ، ثقافة المضطهدين (بالكسر) وثقافة المضطهدين (بالفتح) وداخل هاتين الثقافتين المتصارعتين توجد ثقافات ومنتجات ثقافية تعكس تباينات وتعارضات مصالح الفئات والشرائح الاجتماعية الموجودة داخل الطبقات الرئيسية وفي المجتمعات ذات التبددية القومية أو الاثنية تظهر

الثقافة المسودة مقاومة أمام الثقافة السائدة ويناضل مثقفوها ضد طمس ثقافتهم الوطنية وتذويبها داخل ثقافة القومية السائدة ، وفي سبيل إحيائها وبعثها والاعتراف بها على قدم المساواة مع الثقافة السائدة ...

أزمة السلطة والثقافة

وإذن كيف الدخول إلى مدن الحلم والثقافة المنشودة التي تنبض بروح العصر ، وحركة التاريخ التقدمية ... ؟ وكيف الخروج من أزمة الثقافة القائمة في أقطارنا العربية ... ؟

لقد قيل الكثير وكتب الكثير عن أزمة الثقافة والمثقفين وعن أزمة حركة التحرر الوطنى العربية ، وكانت الثقافة هى المهتمة دوماً والشماعة ، التى علقت عليها سائر أزمات ومشاكل وأوزار التخلف في العالم العربي على الصعيد العام وعلى الصعيد الخاص بالنسبة لكل قطر عربى على حدة .. ومع استمرار واحتدام الصراع مع الامبريالية العالمية والاحتلال الصهيونى ، ومع النكسات والهزائم التي منيت بها حركة التحرر العربية ارتفعت أصوات المثقفين فيما يشبه الاستغاثة لإنقاذ مشروع الثقافة العربية والحركة التحررية من الغول الامبريالي والصهيوني الذي يريد افتراسها وإبقاء تقرير مصيرها بيده وفق مصالحه واستراتيجيته العالمية .

ولأجل ذلك عقدت ندوات ساهم فيها المثقفون أنفسهم من شتى المشارب والتيارات الفكرية والسياسية والانتماءات الطبقية ، كرست لبحث **أزمة الثقافة والمثقفين كذلك مؤتمرات أخرى على** صعيد التنظيمات والأحزاب السياسية لبحث القضايا السياسية العربية وموضوع الصراع العربي الاسرائيلي الامريكي ، وما أكثر ما عقد الرؤساء والملوك العرب مؤتمرات للقمة لبحث القضية الفلسطينية وكيفية مواجهة الاحتلال الإسرائيلي وسياسته التوسعية العداوانية المستمرة .

وحتى الآن لا يبدو أن هناك بارقة **أمل يلوح** للخروج من أزمة الثقافة أو أزمة الحركة التحررية ، فلا تزال الصهيونية تحتل الأرض العربية ، ولاتزال الامبريالية الأمريكية تعبث بمصالح الأمة العربية وتنهب خيراتها وتقرر السياسة **التي تريد ولا تعير** أهمية لمصالح وحقوق **السيادة الوطنية لهذه الأمة ، بل هي تلقى – أى هذه الامبريالية – تشجيعا من أصدقائها الحكام العرب** ويتواطأون معها في قضايا المصير العربي ... ويبدو في ضوء ذلك أن الأزمة بثقافتها السياسية والفكرية لا تكبل الحاضر العربي وتقيد فحسب حركة انطلاقه إلى مستقبل ثقافي أفضل ، بل تبدو أيضاً أنها تعيد انتاج تعميق هذه الأزمة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك من المجالات .

فهل يمكن الخروج من الأزمة عبر حل أزمة الثقافة المعرفية ... ؟ أم حل أزمة ثقافة السلطة الحاكمة ؟ أم فى حل أزمة السلطة السياسية ذاتها .. أم في حل أزمة الايديولوجيا ؟ أم في حل أزمة البديل الثوري داخل حركة التحرر الوطني العربية ، وكيف ؟ أسئلة كثيرة تدور في أذهان المثقفين الثوريين الذين يهمهم مصير الحركة الثورية العربية ، ومسألة الخروج من نفق أزمتها ...

تترابط حلقات الحل بعضها ببعض وترتبط بعلاقات متبادلة التأثير الاجتماعي على نحو ديالكتيكي ... **فلا يمكن حل أزمة الثقافة المعرفية الشاملة للمجتمع إلا بوجود سلطة سياسية**

تستند إلى الأيديولوجية الاشتراكية وتنطلق من قوانينها في تغيير البنى الاجتماعية - الاقتصادية من أجل الوصول إلى الثقافة الشاملة في المجتمع .. والسلطة السياسية نفسها لا تستطيع أن تفعل فعلها الثوري الاجتماعي الثقافي إلا بوجود طليعة ثورية حقة توجه السلطة بقوة الايديولوجية الثورية ، ايديولوجية الماركسية اللينينية للطبقة العاملة ... ويبدو في ضوء ذلك أن فعل الايديولوجيا والطليعة الثورية والسلطة السياسية هي الأساس الفوقي المثلث الأضلاع الذي في توفره لتجربة معينة ، يتوقف عليه تحقيق الثقافة وازدهارها في هرم المجتمع كله ...

فهل تمتلك فصائل حركة التحرر العربية أركان المثلث الاساسي الفوقي بحيث يمكننا القول ان الثقافة التقدمية الشاملة في طريقها الى التحقق او هي قد بدأت ... ؟

من المؤكد ان منجزات تقدمية ثقافية قد حققتها حركتنا التحررية في مجرى الصراع ضد الرجعية والامبريالية والقوى الظلامية خلال الثلاثة العقود ونيف الاخيرة ، منذ انطلاق عملية تحررها الوطني من الاستعمار القديم ، الا أنها لم تحقق أو تشرع بعد في تحقيق المشروع الثقافي الثوري الشامل ، بسبب عدم امتلاكها للثالوث الثوري المذكور ... اذ نرى داخل بنية هذه الحركة تيارات مختلفة تتمايز ايديولوجيا وثقافياً .. فهناك التيار القومي الذي يملك السلطة والحزب الا أنه في حالة افتراق مع ايديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الاشتراكي والثقافي ، وهدفه الاعلى خلق الاشتراكية القومية وبناء الثقافة القومية .. وعلى الضد من ذلك هناك من يملك الايديولوجية والحزب الا انه بعيداً عن السلطة ، ونقصد بذلك الاحزاب الشيوعية العربية والتنظيمات الماركسية الأخرى ... وهناك من يملك السلطة الا انه بغير حزب ايديولوجي وله تصورات ايديولوجية هي عبارة عن خليط من الافكار القومية والاشتراكية الطوباوية والانتقائية .. وتبقى حالة اليمن الديمقراطية هي الحالة الاستثنائية الوحيدة التي شذت عن القاعدة في العالم العربي والتي تمسك بناصية الثالوث الفوقي وشرعت تسير في طريق تحقيق المشروع الثقافي الشامل ، برغم المؤامرات المستمرة لاجهاض مشروعها من قبل الامبريالية العالمية والرجعية العربية ...

لقد كشفت هزيمة حزيران ١٩٦٧ في الحرب مع دولة الاحتلال الاسرائيلي عن عمق ازمة الأبنية الايديولوجية الاقتصادية والسلطوية لانظمة حركة التحرر العربية .. وبرغم الاثر الايديولوجي الذى تركته ، باختيار بعض فصائل الحركة لايديولوجية الماركسية اللينينية – وبخاصة القومية منها – لاقتناعها بفشل ايديولوجية وبرامج القومية البرجوازية الصغيرة في انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية ، الا أن هذه الأزمة لم تقد الى ايديولوجية عميقة بحيث تحدث تغييرات جذرية في الابنية السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية ، فقد ظلت الازمة لا تراوح في مكانها فحسب وانما تتعمق اكثر عن ذى قبل ... وفوق ذلك تتعمق اكثر التبعية للامبريالية العالمية في مختلف المجالات ، وبشكل خاص التبعية الاقتصادية والتكنولوجية وحتى التبعية الثقافية ايضاً ...

وتعكس ازمة التبعية للامبريالية جانباً من جوانب الازمة العامة لانظمة التحرر العربية ، واحدى تجليات الازمة الايديولوجية ... فلئن كانت هذه الانظمة من حيث المبدأ النظرى معادية للامبريالية العالمية الا انها من حيث الهدف الاستراتيجي ليست معادية للرأسمالية ، ولم تقطع الصلة بنهج التطور الرأسمالي ، ولئن كانت – في اطار حركتها السياسية – جزءاً من الحركة الثورية

العالمية ، الا أنها ليست جزءاً من العملية الثورية الاشتراكية العالمية ، لكون التحولات الاجتماعية الاقتصادية التى تنفذها لا تقوم على اساس التوجه الاشتراكي بالايديولوجية الثورية ، وعلى رافعة المنظومة الاشتراكية العالمية ، ولكون استمرار وجود النشاط الرأسمالي وهيمنته على قطاعات واسعة من الاقتصاد الوطني ، مما يشير الى وجود اشكالية بين الاستقلالية السياسية لهذه الانظمة والتبعية للامبريالية ، وتبرز هنا كظاهرة لأزمة الايديولوجيا القائمة .. ذلك إن الاستقلالية السياسية وغياب الاستقلالية الاقتصادية عن هيكلية النظام الاقتصادي للامبريالية وعدم التقدم خطوة في طريق التحرر الاقتصادي عبر اجراء تحويلات انتقالية ثورية في الميدان الاقتصادي بالاتجاه الاشتراكي ، يكرس هذه الاشكالية ، من خلال « استمرار التعايش السلمي بين الشجب التام للكلونيالية والتقبل السريع لنمط من الاقتصاد ينطوي عليه تبرير ودفاع عن هذه الكلونيالية ذاتها » . كما يذهب في القول توماس سنتش العالم المجرى في اقتصاديات البلدان النامية ، وبخاصة التبرير في مجال التكنولوجيا والعلاقات الاقتصادية والتجارية .

ونعود من جديد لنقرر أن هذه الاشكالية تعود إلى الطبيعة الايديولوجية التي تحكم قيادة أنظمة التحرير العربية والتي غالباً ما تكون انتقائية وتجريبية ونفعية ، أو غالباً ما تكون خليطاً من الأفكار والتصورات الاشتراكية والرأسمالية للبرجوازية الصغيرة والتي بدورها تعكس تناقضات ومصالح الطبقات والفئات الاجتماعية وتشكل بنيتها الايديولوجية .. واشكالية البنية الايديولوجية بما هى انعكاس للبنية الاقتصادية والاجتماعية تفسر إلى حد بعيد طبيعة الأنظمة الاقتصادية القائمة ، فلا هي رأسمالية كتشكيلة اجتماعية تاريخية ولا هي اشتراكية تتكون كتشكيلة بديلة .. ونفس الشيء يجب أن يقال عن الأنظمة العربية التي اختارت طريق التطور الرأسمالي ، إذ يمكن القول أن القوى الرأسمالية في العالم العربي عاجزة عن القيام بالمبادرة التاريخية لاقامة نظام اجتماعي برجوازي كالذي أقامته البرجوازية الأوروبية في القرن الماضي ، لأن نشوء البرجوازية العربية الحديثة لم يتم من تكوين داخلي خاص بها ، وانما بالارتباط بالرأسمالية الأوروبية ظاهرة الاستعمار ، بل أن الرأسمالية الاستعمارية عرقلت تطور عناصر الرأسمالية العربية مثلما اجهضت مشروع محمد علي باشا في حمص في منتصف القرن الماضي وحولت البلدان التي استعمرتها إلى أرض للنهب .. وعجز الرأسمالية العربية هذا ، ناجم عن واقع تبعيتها للامبريالية العالمية اقتصادياً ومالياً وتكنولوجياً وثقافيا ، وناجم أيضاً عن كون الامبريالية هذه ترفض المساعدة في انجاز مشروع الرأسمالية العربية ، فهي تفضل التبعية على الاستقلالية ، انطلاقاً من مصالحها ، ولادراكها أن بقاء العالم العربي مصدراً للتراكم الرأسمالي في المراكز الامبريالية أفضل وأصلح من مساعدة الرأسمالية العربية في إنجاز مشروعها .

واستخلاصاً من ذلك نستطيع القول أن القوى الاجتماعية في العالم العربي ، السائدة اقتصادياً والسائدة كذلك سياسياً وفكرياً لم تكمل بعد أياً من المشروعين ، الاشتراكي والرأسمالي بسبب عدم حسم الاختيار الايديولوجي حسما جذرياً وبسبب ان هذه القوي انما هي قوي طبقية انتقالية ، فالطبقة العاملة لم تكتمل ملامحها الطبقية كلية نظراً لغياب القاعدة المادية للرأسمالية أو الاشتراكية ، كما أن الرأسمالية هي الأخرى غير مكتملة الملامح الطبقية لغياب القاعدة المادية لنظامها الاقتصادى الرأسمالي .

ان هذا يفسر الانتكاسات التى منيت بها الأنظمة العربية عامة في صراعها مع نظام الاحتلال الاسرائيلي بما هو نظام رأسمالي ايديولوجي ، جزء لا يتجزأ من المشروع الرأسمالي العالمي للامبريالية وجزء من ايديولوجيتها الأكثر رجعية وعنصرية .. وبالرغم من ان هذه الأنظمة مجتمعة أو التي هي في المواجهة تحوز من السلاح والتقنية والجيوش أضعاف ما يحوزه العدو ذو القوة والتقنية العسكرية المحدودة ، الا ان كونه - أي العدو - جزء من استراتيجية المنظومة العسكرية والاقتصادية للامبريالية يعطيه سرعة المبادرة والقدرة على اجتياز الحدود العربية وضرب اهداف عسكرية ومدنية في العراق (المفاعل النووي) وتونس (ضرب مقر منظمة التحرير الفلسطينية) ولبنان (ضرب مواقع المقاومة الفلسطينية) قبل وبعد احتلال بيروت والجنوب اللبناني . في حين لا نرى أياً من انظمة التحرير العربية قد غدا جزءاً من المنظومة الاستراتيجية العالمية للاشتراكية العالمية باستثناء اليمن الديمقراطية . . ففي الوقت الذي تبرز فيه تبعية النظام الرأسمالي الاسرائيلي كجزء من استراتيجية المشروع الرأسمالي العالمي في مواجهة المنظومة الاشتراكية العالمية ، تبرز الانظمة التحررية العربية في تبعية اقتصادية ، كما انها تبرز كجزء من النضال العالمي ضد الامبريالية ، بينما تبرز الانظمة الرجعية الاخرى في شكل تبعية سياسية واقتصادية وثقافية واعلامية . . وبشكل عام فان تبعية العالم العربي للامبريالية تبرز كهامش في المشروع الرأسمالي العالمي . . كثروة احتياطية لتغذية هذا المشروع ، وليس كجزء من منظومة المشروع العالمي في شكل مشروع رأسمالي تاريخي في العالم العربي للاسباب التي مر ذكرها .



الأمير السعودى في
الفضاء الخارجي

لا ثقافة بدون التحرر من التبعية

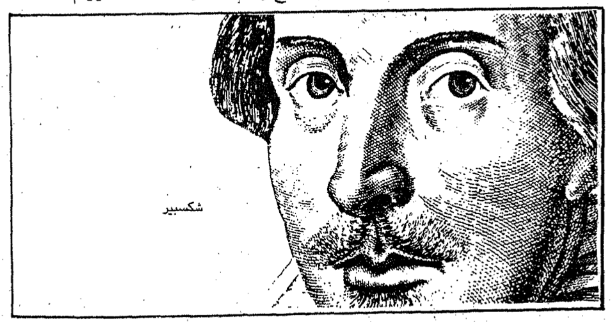
برغم ان العالم العربي يعتبر من أغنى بلدان العالم من حيث الثروة والثروة النفطية الهائلة بالذات ، التي تدر عليه عشرات المليارات من الدولارات سنوياً ، فضلاً عن مئات المليارات في شكل أرصدة في البنوك الغربية ، الا ان هذه الثروة لاتزال تجعل الامبريالية العالمية تزداد غنى بينما الشعوب العربية تزداد فقراً وتخلفاً في المجالات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية .. فالشعوب العربية لاتعاني من آثار الحقبة الاستعمارية فحسب ، ولكنها تعاني من حقبة النفط وغزارة عائده والتي تتمثل في المعاناة من التبعية للامبريالية التي تكرست اكثر بعد مرحلة الاستقلال الوطني .. ولئن كانت هناك محاولة للتحرر من هذه التبعية جرت في فترة الخمسينات والستينات بقيادة عبد الناصر أثناء نهوض حركة التحرر العربية والتى تجسدت بالتأميمات وخطة التصنيع الاجتماعية ، الا أنها لم تتواصل ، اذ تم اجهاضها بالردة التي قادها أنور السادات منذ مطلع السبعينات ، ولأنها لم تقم على أساس نظرية ثورية متكاملة ، عادت مصر الى براثن التبعية بوتيرة متسارعة الحلقات وبقيود لم تعرفها في تاريخها من قبل ، ومعها داخل العالم العربي ايضاً في قيود جديدة من التبعية اكثر قسوة من السابق.، تشمل مجالات النفط وصناعته والتجارة والتكنولوجيا الاقتصادية والعسكرية وسلع الاستهلاك المختلفة والثقافة والاعلام ، بحيث أصبح العالم العربي عبارة عن سوق استهلاكية تابعة للسوق الرأسمالية العالمية ، وليس جزءاً من عملية التقسيم الرأسمالي للعمل ، بما تعنيه كلمة تقسيم من معنى في اطار الانتاج الرأسمالي العالمي .

والقول بالتبعية للسوق الامبريالية يعني ان مجتمعات البلدان العربية ليست سوى سوق الاستهلاك لسلع الانتاج الرأسمالي بما في ذلك المنتجات التكنولوجية ، حيث تلاحظ مثلا أن النقل التكنولوجي من قبل هذه المجتمعات لايتم على اساس من العلم والمعرفة يهدفان إلى تطوير قوى الانتاج ونشر العلم والمعرفة بذات الوقت ، وانما على اساس الشراء والاستهلاك في الغالب . أي نقل استهلاكي وليس نقلاً معرفياً ..

حتى اطلاق القمر الصناعي « العربي » للاتصالات وصعود الأمير السعودي الى الفضاء الخارجي بالمركبة الامريكية مع رواد الفضاء الامريكيين لايعني اطلاقاً ان العرب قد دخلوا عصر الفضاء ، كما اعتبرته أجهزة الاعلام والثقافة العربية ، لأن ذلك ليس انعكاساً أو نتاجاً للعلم والثقافة في الوطن العربي ، بل انعكاساً للتبعية وتجلياً لصور الاستهلاك لمنتجات العلم الذي توظفه الرأسمالية لخدمة مصالحها .. ومهما قيل عن بداية دخول العرب عصر الفضاء الا انها بداية تأتي من نهايات ثقافة التخلف وليس من نهايات ماانجزته الثقافة والعلم ، ويظل التخلف هو فضاؤهم الأرضي ، فاذا كان الأمير السعودي قد امتلك ثقافة علمية ومعرفية ، الا انه جاء من نهايات التخلف العربي وصعد بالمركبة من نهايات ثورة العلم والتقنية .. فمن المفارقات العجيبة والمثيرة ان تتصارع النهايتان قبيل الرحلة الفضائية ، والذي برز بين العلم والدين .. فبدلاً من ان تنشغل اجهزة الاعلام والثقافة العربية والعالمية بطبيعة المهمة

العلمية للامير ، انشغلت أو شغلها المثقفون الدينيون ، بما هو « أبعد » من ذلك ، وهو كيف يتوضأ وهو في حالة عدم الوزن داخل المركبة الفضائية ، وكيف يتوجه إلى الحرم المكي لتأدية فروض الصلاة اليومية ، بينما المركبة تدور حول الأرض بسرعة فائقة لاتمكنه ولاتعطيه الفرصة لتحديد موقع الحرم .. ونسوا الآية القرآنية الكريمة « فأينما تكونوا فثم وجه الله » ونسوا ايضاً حديث الرسول محمد « ليس من امر بالصيام بالسفر » على ان رجال الدين الأكثر رجعية حسموا الامر عندما افتوا بعدم وجوب الصلاة . وفي اطار هذه التبعية يجري اهدار اموال خيالية في حياة البذخ والفخفخة والاستهلاك الترفي ، وفي المشاريع المظهرية البذخية التي تختفي وراء يافطة مجاراة العصر أو التحديث .. كما يجري إهدار عشرات المليارات في شراء الأسلحة ذات التكنولوجيا المتطورة والمعقدة وبكميات تفوق حاجة الدولة الدفاعية وقدرتها على الاستيعاب في الغالب ، فضلاً عن الشروط المذلة التي تفرضها امبريالية السلاح وابرزها شرط عدم استخدام السلاح المباع ضد اسرائيل او ان يقع في يد جهة هي في حالة حرب مع اسرائيل .. وبالنتيجة فان اهدار هذه المليارات لايتم لصالح حل مشاكل التنمية والتخلف الاقتصادى والثقافي للعالم العربي ، وانما لحل ازمات ومشاكل الاقتصاد العالمي للامبريالية وتغذية آليته ، ونفس الامر يجب ان يقال حول رفض بعض البلدان النفطية رفع اسعار النفط ، اذ يجري تحت يافطة حماية الاقتصاد العالمي ، وليس حماية مصالح الاقتصاد القومي للبلدان العربية ..

وتبرز صورة التبعية على هذا النحو في شكل مأساة أو ملهاة ، عندما نرى ان السودان سلة العالم الغذائية والتي كان يمكن ان تصبح مصدراً لاينضب لغذاء العالم وللقضاء على المجاعات التي تتعرض لها بعض شعوبه ، فيما لو انفق جزء من هذه المليارات المهدرة لتنمية اقتصاده الزراعي انما هو اليوم سلة الجوع والتخلف والأمراض .. وان مصر التي كانت من الأقطار العربية الغنية — بل ربما اغناها — هي اليوم افقر هذه الأقطار بعد مرحلة كامب ديفيد والانفتاح والتبعية للامبريالية العالمية .. وبرغم ان المملكة


شكسبير

العربية السعودية التى تعتبر اغنى بلدان العالم وتختزن اراضيها اكبر احتياطي للنفط في العالم بعد الاتحاد السوفياتي ـــ الا ان غناها لايزال يتعايش مع الأمية وحياة البداوة وسكان العشش والصفيح والخيام ويتعاش مع التسول وحرمان المرأة لحقوق المساواة مع الرجل بسبب الطبيعة الثقافية والسياسية للنظام وبسبب الاهدار غير العقلاني لعائدات النفط في مجالات غير انتاجية ولاتخدم الاقتصاد الوطني أو الاقتصاد القومي ، بل ان عجزها في عام ١٩٨٧ بلغ ١٣ مليار دولار ، الامر الذي الجأها الى الاقتراض من رجال المال السعوديين لأول مرة منذ عدة سنوات .

وظاهرة الاهدار تبرز بوضوح في تخمة الانفاق العسكري الذي تتبعه كل الدول وخصوصاً الدول النفطية ، في مجالات لاترتبط على الاطلاق بالتنمية الاقتصادية .. فعلى سبيل المثال اقرضت السعودية ـــ قبل سنوات ـــ البنك الدولي ٤ مليار دولار باسم المساهمة في حماية الاقتصاد الرأسمالي العالمي ، اما مشترواتها من السلاح والانفاق على المشروعات ذات الطابع العسكري ، فيفوق التصور فقد عقدت صفقة طائرات الاواكس « الانذار المبكر » بـ ٨ مليار دولار ، واخرى لتشييد مطارات مدنية بـ ٤ مليار دولار تفوق في الضخامة أكبر مطارات الولايات المتحدة الامريكية وصفقات عسكرية مع بريطانيا وفرنسا وهولندا والمانيا الغربية وايطاليا تقدر بعدة مليارات من الدولارات ، وصفقة مبيعات الصواريخ المتوسطة المدى مع الصين وقد اطلقت على بعض هذه الصفقات صفة صفقة القرن ، الا ان اكبر الصفقات اثارة للدهشة ، هي صفقة مبيعات السلاح الأخيرة مع بريطانيا التى بلغت ٢٠ ألف مليون دولار (٢٠ مليار) وتشمل الطائرات المقاتلة وكاسحات الالغام وطائرات التدريب والصواريخ ـــ ارض جو ـــ وبناء مطارات وقواعد عسكرية جديدة . والصفقة لن تساهم في حل ازمة شركات السلاح البريطانية ولكن ستوفر ٢٠ الف وظيفة لجيش البطالة البريطاني ، في الوقت الذي تعم البطالة والفقر العالم العربي .

اما مجموع الأرصدة والسندات المالية العربية المودعة لدى الدول الرأسمالية فيبلغ اكثر من ١٨٠ مليار دولار ، كما تشير بذلك الصحافة العربية .. وهذه الأموال تستخدمها هذه الدول في حل ازماتها المالية والاقتصادية وفي نشاط الاحتكارات والمجمعات الصناعية العسكرية ، بل ان جزءاً من هذه الأموال يسخر لدعم اسرائيل وحل مشاكلها الاقتصادية وتعزيز ترسانتها العسكرية .. ومن نافلة القول ان الثروة النفطية التي جلبت مئات المليارات من الدولارات لم تفشل فقط في القضاء على التخلف واحداث حتى نهضة اقتصادية رأسمالية بل « كانت اعجز من ان تحقق ازدهاراً ثقافياً ولو من منظور رجعي » ، لأن الثروة النفطية دخلت بداوة لاعهد لها ببناء الثقافة ، لكن خطر الثروة النفطية كان سياسياً ، ركزت جهودها على اعطاء الخبراء الاستعماريين فرصة علمنة الجهل ، فوق هذا تمكنت الثروة النفطية من شراء الثورات أو شراء الوجوه الثورية » .

في ضوء كل ذلك فان الانفاق على التسلح حتى التخمة كان يمكن ان يكون له مايبرره في

حالة وجود حرب قائمة مع اسرائيل ، لكن حالة اللاسلم واللا حرب القائمة تظهر هذا الانفاق ــ الذي يتجاوز كثيراً الحاجة الدفاعية وقدرة الاستيعاب ــ باعتباره اسهاماً عربياً في فك ازمات الاقتصاد الرأسمالي الغربي والامريكي على حد سواء ، على حساب تخلف الاقتصاد العربي وعلى حساب القضايا القومية التحررية ، ومنها قضية التحرر الثقافي . وتبين انتفاضة الشعب الفلسطيني بالحجارة في الضفة الغربية وقطاع غزة ، مفارقة عجيبة في تجليات الصراع مع العدو الاسرائيلي في ظل وجود ترسانة سلاح عربية ضخمة ، وهي كيف ان منجنيق الحجارة العربية استطاع ان يواجه الدبابة الاسرائيلية ، بينما الدبابة العربية تحولت الى مجرد حجر اصم ، امام مشهد موت مئات الأطفال الفلسطينيين برشاشات الجنود الاسرائيليين وكيف ان جيشاً من الأطفال والشباب الفلسطينيين العزل من السلاح ، يحارب بسلاح الحجر جيشاً مدججاً بأحدث سلاح عصر الثورة التكنولوجية .

دور الايديولوجيا والحزب في السلطة

يقودنا ذلك الى وجوب النظر في عملية المواجهة بين الثقافة التي تتجسد في ثورة الحجارة وثقافة التلمود الاسرائيلية العنصرية ، وموقف ثقافة السلطة العربية من هذه المواجهة .. وتفجعنا ثقافة سلطة انظمة الحكم العربية حين تمارس سياسة تغييب وعي الجماهير العربية تجاه القضية الفلسطينية ، وسياسة سلب وقمع ارادة هذه الجماهير في التعبير عن مشاعر التضامن والتأييد ، بينما انصار حركة السلام داخل اسرائيل يرفعون صوت المطالبة بحق الشعب الفلسطيني في تقرير المصير وقيام دولته الوطنية المستقلة .. وتفجعنا اكثر حين تشهر سلاح القمع العسكري ضد المظاهرات التي نظمها طلاب الجامعات في مصر تأييداً لانتفاضة الحجارة الفلسطينية ، في نفس الوقت الذي يشهر فيه المحتل الصهيوني سلاح القتل والقمع ضد فتيان وأطفال الحجارة .. والمنع والقمع الذي تمارسه السلطة العربية لايختلف عن السماح المصحوب بالقمع الذي تمارسه سلطة الاحتلال الاسرائيلي ، فلئن كانت ديمقراطية الاحتلال تبيح التظاهر ورمي الحجر ألا أنها تبيح لنفسها حق اطلاق الرصاص وقنابل الغاز السامة وهدم المنازل ومصادرة الأرض من تحت اقدام الثائر الفلسطيني وطرده الى خارج وطنه ، طالما ان ذلك يخدم المشروع الثقافي الصهيوني العنصري .. اما القمع الذي تمارسه السلطة العربية باسم الدفاع عن الديمقراطية وعملية تطبيع السلام المزعوم مع اسرائيل ، فلا يمكن النظر إليه الا من باب تعذيب السلطة لنفسها ، ونفي ذاتها خارج عالم الصراع القومي مع العدو .

ان ثقافة الحجارة الفلسطينية تجسيد لوعي ثقافي يستهدف تحرير الوطن من ثقافة الاحتلال ، وبناء وطن متحرر من أسر هذه الثقافة ، أي بعث الثقافة الوطنية ككيان مستقل ومتميز للشعب الفلسطيني وهذا التجسيد لاتواكبه ثقافة السلطة العربية مواكبة فعلية ، بل تبدو وكأنها خارج هذا الوعي على صعيد الممارسة ، وكونها خارجه ، فهي تكتفي بالخطاب السياسي والمناشدة والتسول

امام البيت الأبيض الأمريكي ، الحليف الاستراتيجي لاسرائيل ، والصديق المتميز لعدد من السلطات العربية ، بينما التحالف الأمريكي الاسرائيلي يرفض مجرد القبول بالمؤتمر الدولي لحل القضية الفلسطينية والاعتراف بمنظمة التحرير وحق شعب فلسطين باقامة الدولة الوطنية المستقلة على ترابه الوطني ..

والمواجهة بين ثقافة الحجارة وثقافة النفي الثقافي والوطني التي يمارسها الاحتلال ، تدعو الى النظر في طبيعة السلطة العربية وعلاقاتها بالثقافة والمثقفين ، وما اذا كانت في خدمة بناء مشروع ثقافي تقدمي ، سواء على الصعيد القطري أو القومي — ام تساهم في عرقلة هذا المشروع .

ان مؤسسة السلطة — أو الدولة — تظهر وكأنها تعبر عن مصالح المجتمع بأسره أو أنها تقوم بوظيفة حيادية حيال كافة التناقضات والصراعات الاجتماعية والسياسية ، لكنها — في الجوهر — تعبر عن مصالح وثقافة الطبقة السائدة اقتصادياً والسائدة فكرياً ، وقانونها هو قانون الطبقة المسيطرة حتى وان طال هذا القانون احد افرادها أو مجموعة افراد من هذه الطبقة بالسجن او الموت .. ومن أجل الحفاظ على المصالح المادية واستمرار ثقافة الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي تلجأ القوى الطبقية المسيطرة الى سلطة الدولة ، لاشهار سلاح القمع الجسدي وسلاح القمع الايديولوجي ضد اعدائها وخصومها الطبقيين وضد كل من تسول له نفسه تهديد هذه المصالح .. فهي تستخدم جهاز القمع العسكري لشل وتجميد حركة الجماهير الثورية في سبيل الحفاظ على نظامها السياسي وتستخدم جهاز القمع الأيديولوجي ضد الأفكار الايديولوجية الثورية لغسل أدمغة الجماهير في سبيل الحفاظ على الثقافة والأفكار السائدة ولكي تكون هذه الجماهير في حالة موائمة وانسجام مع الايديولوجية الحاكمة والنظام الاجتماعي الاقتصادي القائم ..

وتتداخل وتتشابك وظائف أجهزة الدولة كلها بخيوط القمع والايديولوجيا في عملية واحدة ، فوظيفة الجهاز القمعي للدولة تتمثل اساسا في انه جهاز قمعي يضمن عن طريق القوة



أول كمبيوتر باللغة العربية مع مبتكره محمد السائح

(البدنية أو غيرها) الشروط السياسية اللازمة لاعادة انتاج علاقات الانتاج الاستغلالية و« جميع أجهزة الدولة الايديولوجية ، أياً كانت تؤدي ، الى نفس النتيجة : اعادة انتاج علاقات الانتاج ، بمعنى العلاقات الاستغلالية الرأسمالية » . وبالطبع فان مؤسسة السلطة العربية ليست خارج هذا القانون ..

ان مؤسسة السلطة العربية تدار ايضا بالقمع البدني والقمع الايديولوجي ، والنخبة التي تدير هذه المؤسسة انما تديرها بالثقافة وليس هناك وهم انها تديرها بغير ذلك ، والنخبة كممثلة للطبقة والفئات السائدة توجه السلطة لخدمة التحالف السائد اقتصاديا وفكريا وهو تحالف يشكل اقلية من المجتمع ، يتألف من الذين بيدهم وسائل الانتاج والثروة ووظائف الدولة الكبيرة والطفيليين والسماسرة والمقاولين والبيروقراطيين في أجهزة القمع ومن المثقفين في وسائل الاعلام والثقافة .. وتندمج مصالح ممثلي السلطة مع التحالف الطبقي السائد اقتصاديا ، بحيث نرى ان القطاع العام الذي تملكه الدولة يصبح في خدمة التحالف الطبقي السائد ، وان الذين يتركون مناصب الحكومة العليا يتحولون من جراء هذا الاندماج الى مدراء شركات توظيف أموال وبنوك ومؤسسات استثمارية .. والنموذج هنا مصر على سبيل المثال . اما الجماهير العريضة من العمال والفلاحين والجنود وفئات البرجوازية الصغيرة فإنها في ظل سلطة الاقلية المستغلة (بالكسر) تزداد فقراً وتخلفاً لأن ثقافة السلطة لاتجسد مصالحها المادية ولاتعبر عن ثقافتها المستقبلية ..

وعلاقة مؤسسة السلطة بالمثقف تحددها طبيعة الوظيفة الثقافية والديمقراطية للسلطة وما اذا كانت في خدمة الجماهير الكادحة وثقافتها الجديدة أو في خدمة الأقلية وثقافتها التى تعرقل تطور ثقافة المستقبل ، ويحددها ايضاً موقف المثقف من كافة سياسات السلطة وايديولوجيتها ، فقد ينسجم المثقف مع هذه السياسات وهذه الايديولوجيات فيوظف ثقافته ومعارفه في خدمتها ويصبح جزءاً من منظومتها الدعائية ، وقد يقف موقفاً رافضا لها لتعارضها مع رؤيته الايديولوجية ، وبالتالي عليه ان يصطدم بها .. وهنا تلجأ السلطة الى اسلوب القمع والمطاردة ومصادرة حرية القول والتعبير واستخدام عقوبة الحرمان من حق العيش ضد المثقفين الذين يخالفون سياستها ، ولاتتورع عن سفك دمائهم والقائهم في السجون لسنوات طويلة .. وما أكثر ماتعرض المئات من المثقفين الوطنيين والتقدميين والديمقراطيين والماركسيين لقمع السلطة لمجرد أنهم اختلفوا مع سياستها الخاطئة وطالبوا بالديمقراطية السياسية والفكرية وحلموا بمستقبل ثقافي تقدمي يخرج الشعب من حياة التخلف الى رحاب العصر والتقدم ..

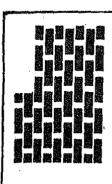
والاضطهاد الذي يتعرض له المثقفون العرب على يد السلطة يدلل على فقدان الديمقراطية ومصادرة حق التفكير حتى بمفهوم الليبرالية الغربية ، وحتى على صعيد الطبقة السائدة احياناً فالملك الذي يحل البرلمان والحكومة هو الملك الذي يحول الأسرة السائدة الى برلمان صغير والى حكومة فوق

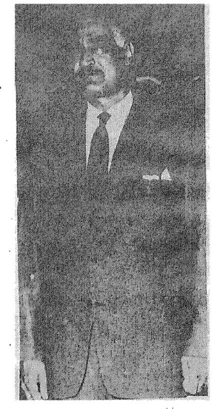
ارادة الشعب وعلى نحو لايقبل حق الانتخاب والرقابة والمحاسبة .. وغياب الحقوق الديمقراطية وحقوق المثقف في البلدان العربية هو الذي ألجأ اكثر من ١٢٦ الف مثقفاً في كافة التخصصات ـــ الطب والهندسة والعلوم الى ان يهاجروا بأدمغتهم الى الغرب وامريكا حتى عام ١٩٧٦ بحثاً عن ظروف معيشية افضل مما في بلدانهم .. وخشية السلطة من المثقف التقدمي هي التي الجأت عدداً من مثقفي اقطارنا العربية الى العيش في المنفى خوفا من البطش والموت ، بل ويدفعون من حياتهم في عام واحد ٥٠٠ مثقف ضحايا الارهاب الثقافي على يد مؤسسة السلطة في أحد الأقطار ..

ان السلطة ـــ بما هي تجسيد لثقافة المالكين والمنتفعين والمنظرين ـــ لاتريد مثقفا ثائراً من طينة الشعب الذي يفكر بايقاعه ومشاعره ويصوغ ويناضل لتحقيق احلامه ، وانما تريد مثقفا شيطانيا تخلقه هي من صلصال محموم .. من نارها « وبالطبع » ليس المثقف ضد كل سلطة ، وانما ضد السلطة الغاشمة غير الوطنية ، وضد كل ظاهرة سيئة في السلطة .. اما السلطة التي تعبر عن الشعب وعن علاقة جيدة مع المثقف الوطني فليس هناك مبرر للاصطدام بها ، لأن المثقف ليس متمرداً على كل شيء وانما هو ثائر » . وفي الواقع فان السلطة يمكن لها ان تسرع من عملية التقدم الاجتماعي عندما تكون ثورية ، ويمكن ان تعرقل هذه العملية ، وتجمدها عندما تكون رجعية ، وفي كلا الحالتين فإن نوع الايديولوجية هو الذي يقرر التقدم أو عكسه ، ذلك « ان تأثير السلطة السياسية المقابل في التطوّر الاقتصادي يمكن ان يكون ثلاثي الوجود . فقد تفعل في نفس اتجاه التطور فيسير التطور بمزيد من السرعة ؛ أو تفعل ضد اتجاه التطور الاقتصادي ، فتمنى بالاخفاق في الوقت الحاضر عند كل شعب كبير بعد مرور حقبة معينة من الزمن ؛ أو تقيم عقبات امام التطور الاقتصادي في اتجاهات معينة وتدفعه في اتجاهات أخرى » كما حلل انجلز دور السلطة ..

ولان المثقف الثوري يحلم بمشروع ثقافي ابعد افقاً واكبر من مشروع السلطة ، فالسلطة لابد ان تخشاه وتأخذ حذرها منه ومن فكره ، فهي لاتريد سوى المثقف الذي يفكر بدماغها هي .. وفي العمل المسرحي « يوليوس قيصر » للكاتب العظيم شكسبير تصوير إبداعي لذلك المثقف الذي تريده السلطة والمثقف الذي تخشاه .. ففي الحوار الذي يدور بين القيصر ونديمه انطونيوس ، يقول القيصر : « دع من الرجال من هم خالو البال يتحلقون حولي ، منهم مسطحو الرؤوس وينامون في الليل جيداً اما كاسيوس ، هذا فله نظرة باردة .. صارمة .. انه يفكر اكثر مما ينبغي .. الناس خطرون .. انه يقرأ كثيراً .. ولايحب اللعب .. انه لايسمع الموسيقى مثلك ياانطونيوس ، ويضحك نادرا .. مثل هؤلاء الرجال لايملكون هدوءاً أبدا .. »

ومثل هؤلاء الرجال المثقفين غير المسطحين ، تحاول السلطة ان تروض بعضهم وتقمع دخائلهم وخوارجهم لكي يكونوا في حالة اغتراب خارجي وداخلي وفي حالة عزلة عن الجماهير .. وما اكثر ماسقط من المثقفين تحت اغراءات السلطة وتنازلوا عن المبادىء التي



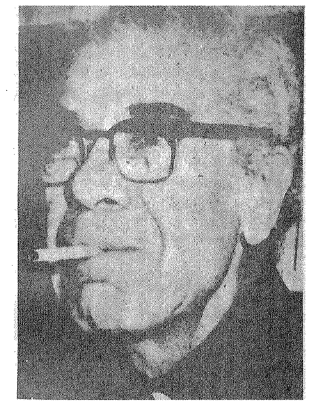


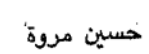
جمال عبد الناصر

آمنوا بها وعن قضايا الجماهير الكادحة ، وماأكثر الذين قاوموا السقوط وظلوا قابضين على المبادىء التي آمنوا بها كالقابض على الجمر .. ولعل « خلفنا صعوبات الجبال وأمامنا صعوبات السجون » أصدق تعبير عن المصير الذي ينتظر المثقف الثورى في نضاله من أجل ملكوت الحرية ..

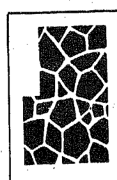
ومؤسسة السلطة ــ الدولة ــ لا تعيد انتاج ثقافتها فحسب ولا انتاج علاقات الانتاج التي تعبر عن مصالح الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي السائد المتسلط اجتماعيا ، ولكن تعيد انتاج الشروط والظروف التي تكبح تقدم القوى الثورية المنتجة وعلاقاتها الانتاجية وسيادة الثقافة الثورية الجديدة ، وتحقق ذلك ليس بالقمع وحده ، ولكن بالأيديولوجيا أيضا .. فعبر القوانين والقضاء والمدرسة وأجهزة الاعلام والثقافة المختلفة تعيد تجديد وتشكيل وعي وسيكولوجية الناس على أساس من الطاعة والولاء لنظامها السياسي الاجتماعي الاقتصادي القائم .. أي احترام علاقات الانتاج الاستغلالية وملكية الاغنياء ، والاستسلام لقدر الفقر والمرض وحياة البؤس والتخلف ، باعتباره من عند الله الذي يرزق من يشاء من عباده ..

وعند النظر الى مؤسسة الدولة لأى قطر عربي نجد انها تقوم بنفس الوظيفة ، فهي تستخدم القوانين واجهزة الاعلام والثقافة والمؤسسات الدينية ، لحماية نظامها السياسي ولتشكيل وعي وثقافة الناس على هذا الاساس وعلى الاستسلام لما هو قائم .. اما المدرسة أو الجامعة فلا تقوم وظيفتها على اساس خطة وطنية تستجيب لمتطلبات بناء مستقبل اجتماعى اكثر تطوراً وتقدماً وانما على اساس خلق المثقف الذي ينسجم مع فلسفة نظام الدولة ويساعدها على تجديد البنية الثقافية القائمة ، وعرقلة قيام بنية ثقافية اكثر تقدما ..





حسين مروة



وحتى فى اطار ما هو قائم فى الجانب التعليمي ، تجري محاولات للتخلى عن كثير من المنجزات فيما يخص التعليم الشعبي وتتسع رقعة الأمية في الوقت الذي يتم فيه الانفاق على البذخ والترف التعليمي وغيره من مجالات حياة الترف .. ففي مصر مثلاً ارتفعت أصوات تطالب بالغاء مجانية التعليم الذي يعتبر من منجزات ثورة يوليو التقدمية ، لكي يصبح التعليم في متناول أبناء الأغنياء وبعيداً عن متناول أبناء الفقراء ، ونادت بادخال الكمبيوتر الى بعض المدارس في الوقت الذي لا يجري فيه تشييد مدارس للمحرومين من الدراسة ولا توجد الأسوار لحماية طلاب المدارس من حوادث المرور ولا الحمامات لكثير من مدارس الريف .. ويقابل ذلك الامكانيات التى تملكها البلدان النفطية فبرغم ان هذه الامكانيات المالية بمقدورها أن تقضي على الأمية في العالم العربي ، الا انها لا تقوم بذلك الدور ، بل انها تعمل على تفريخ الأمية .. فبرغم أن المملكة السعودية قد أنشأت جامعات حديثة ، وتنفق ٤ مليار دولار سنوياً على طلابها في الولايات المتحدة الامريكية من غير الطلاب الذين يدرسون في أوربا الغربية الا ان الأمية فيها من أعلى النسب فى الوطن العربى .. فلا تزال الطالبة فى المدرسة تتلقى دروسها من المدرس وراء حجاب ، عبر التليفزيون والتليفون .

ومن هنا نلاحظ ، كما لاحظ ماركس من القرن الماضى « ان اللامساواة فى تحصيل المعارف وسيلة للابقاء على اللامساواة الاجتماعية فى وجوهها كلها والتي لا يقوم التعليم العام الا باعادة انتاجها من جيل لآخر ... .

وبالنتيجة نرى أن السياسة التعليمية في البلدان العربية لم تقض على الأمية بعد بل تعيد انتاجها ، ونفس هذه السياسة لم تؤد الى نشر التعليم بين الملايين الذين هم في سن الدراسة كجزء من

خطة تستهدف تعميم الثقافة ، سواء اكانت هذه الخطة تستند الى الفلسفة الرأسمالية أو الاشتراكية ، فمن عمر الخامسة الى العاشرة فما فوق تسجل الامية على سبيل المثال نسبا كبيرة تكشف عن عمق أزمة ثقافة السلطة العربية فى أهم حقول المعرفة وهو التعليم المنطلق الأول لتطور الثقافة والمثقف ، فهى ٧٨,٩٪ المغرب ٧٥,٤ السعودية ٦٢٪ تونس ٦٠٪ سوريا ٥٦,٦٪ مصر ٤٠,٤٪ الكويت (٢٣) . وهذه النسب العالية تكشف عن واقع الثقافة العربية المزرى وازمة ثقافة السلطة - الدولة - العربية الذى يمكن أن نجد أحد تجلياته فى طبع وتوزيع وقراءة الكتاب العربي فقد تم في ١٩٨٠ طبع ٧٠٠٠ كتاب وفي ١٩٨١ تم طبع ..٧٥ كتاب في الاقطار العربية (اكثرها) في مصر ولبنان أي بمعدل وسطي ٤٤ كتاباً لكل مليون قارىء ، وهذا يعني ان العالم العربي يأتي في المرتبة الأخيرة في العالم من حيث الاصدار أي بنسبة ١,١٪ أما افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية فتصدر ٢١٪ من انتاج الكتب في العالم ، وتنتج البلدان المتطورة ٤٨٩ كتابا لكل مليون مواطن أي ٧٩٪ من الاصدار العالمى .. (٢٤) ويقف الاتحاد السوفياتي في طليعة بلدان العالم كلها من حيث اصدار الكتب وعدد القراء . وفي العالم العربي ليس كل كتاب يصدر يكون في متناول القراء ، فالكتاب التقدمي تجري محاربته وغلق الحدود أمامه من قبل رقابة مؤسسة السلطة الرجعية كجزء من محاربة الأفكار التقدمية والماركسية اللينينية .

وأمام الطريق المسدود الذى وصلت اليه مؤسسة الدولة فى حل قضايا التطور الاجتماعى والثقافى وحل المشاكل المتصلة بحياة الشعب مثل المعيشة ، البطالة ، الامية ، السكن ، الفقر ، الخ .. ، فقد برزت فى السنوات الأخيرة ظاهرة الردة الدينية الرجعية التى تنادى بالعودة الى الأصولية الدينية والسلفية .. أى العودة الى القرآن والسنة ، لحل المشاكل والقضايا التى تواجه المجتمع العصرى الراهن ، وقطع كل صلة بالاجابات والحلول التى يطرحها العصر الراهن والعودة الى الاجابات والحلول التى طرحها الاسلام فى عصر انطلاقته .. لكن تيار الأصولية الدينية - الذى تقدمه طروحاته وكأنه قيم على الدين الاسلامى من قبل الله - لا يبين لنا جوهر ومشاكل الاصولية فى التجلى الصراعى بين الفقراء والاغنياء .. فى النضال الجماهيرى فى سبيل الحقوق الديمقراطية والسلطة التى تجسد طموحات وآمال الجماهير .. هل هى أصولية ابى بكر وعمر أم هى أصولية أبى ذر الغفارى الذى ناضل فى صف الفقراء ومن أجل حقوقهم أم أصولية الخليفة عثمان الذى اقطع الاراضى ووزع أموال بيت المسلمين لاهل بيته ، صلة للرحم ، وهل هى أصولية الخليفة الامام على الذى قال « ما اغتنى غنى الا بفقر فقير » ام اصولية معاوية الذى عمل بقول ابيه ابن ابى سفيان الذى قال لعثمان بن عفان عندما بويع خليفة « تداولوها يا بنى تداول الولدان للكسرة فوالله ما من جنة ولا نار » فحول بالمال والمكائد والمؤامرات والقتل الحكم الاسلامى الى « ملك عضوض » .

ان دعوة هذا التيار الى العودة الى القرآن والسنة ، إنما هى دعوة يحاولون من خلالها التحليق بالجماهير فى السماء وتخدير وعيها لكى بأمل « الجنة » السماوية تنسى أسباب فقرها وبؤسها

فوق الارض ، ولكى تكف عن النضال والمطالبة بحقها من « الجنة » الارضية التى ينفرد بها الاغنياء .. على انهم حين يأخذون من القرآن – الذى قال عنه الامام على حمال أوجه يأخذون ما يلائم ايديولوجيتهم الدينية ومصالح القوى الرجعية والاستغلالية ، أما ما يلائم مصالح الجماهير الفقيرة فانهم اول من ينكره ، لانه سيمس الامتيازات والمصالح التى حصلوا عليها من وراء استغلال عرق الشعب ، وسيمس الذهب والفضة التى يكنزون ولم ينفقوها فى سبيل الفقراء والتى اوجب القرآن كيهم بها عقاب كنزهم لها بغير حق ..

والتيار السلفى الرجعى إذ يسحب مجتمع القرن العشرين إلى مجتمع صدر الاسلام ليخضعه لاجابات ذلك العصر ، إنما يريد تجميد حركة تطور المجتمع وحركة نضال الجماهير فى سبيل التقدم ، بينما هو يبقى على زمنه الخاص وشريعته وسننه الخاصة .. فالابقاء على الزمن الخاص نرى تجلياته الآن فى شركات توظيف الأموال والبنوك الاسلامية التى تستغل أموال الكادحين وتسرقهم وفى الفتوى التى أفتى بها أحد مرشدى هذا التيار فى مصر من أنه يجوز أن يتقاضى المفتى أتعاب ما أفتى به للناس . .

وانتعاش تيار السلفية كتيار سياسى لا يعود الى الدين الاسلامى بحد ذاته ، فالاسلام كعقيدة ايمانية ، متغلغل فى نفوس جماهير عريضة ، وإنما يعود إلى فشل سياسات مؤسسة الدولة فى حل مشاكل وقضايا الجماهير وتقديم مشروع بناء اجتماعى ثقافى يخرج هذه الجماهير من سجن التخلف إلى آفاق التقدم الاجتماعى والحضارى ، مما دفع ويدفع بفئات واسعة من الشعب التى يطحنها الفقر والبؤس إلى التمسك بحبل التيار الدينى على أمل أن تجد فيه الخلاص لما تعانى منه .. والسلفية عندما تعارض الحاضر وتعرقل تقدمه بالماضى إنما تلتقى مع الامبريالية التى تستخدم الدين والتراث كسلاح فى مقاومة الأفكار التقدمية والاشتراكية واحتواء أو اسقاط الأنظمة التقدمية ، وتجد فيه أيضا سلاحا ايديولوجيا للحفاظ على مصالحها والابقاء على البنية الاستغلالية لها فى العالم وبضمنه بنية البلدان النامية ومنها البلدان العربية ..

على أن السلفية ما كان بمقدورها أن تحجب الرؤية أمام الجماهير لاكتشاف أسباب فقرها وبؤسها ، وهذا ما تؤكده المقاومة التى تخوضها التنظيمات الشيعية فى لبنان ضد الاحتلال الاسرائيلى ، والنضال الذى يخوضه رجال الدين – مسلمين ومسيحيين – فى الأراضى الفلسطينية المحتلة وفى مصر فى اطار حزب التجمع ضد كامب ديفيد وسياسة التطبيع مع اسرائيل ونضالهم فى سبيل الديمقراطية والحق فى معيشة أفضل .

وكما أن هناك تياراً يدعو إلى السلفية هناك تيار يقف على النقيض ، يدعو إلى اتخاذ موقف عدمى من الماضى وتراثه بل واجتثاثه من الجذور وقطع كل صلة به وبزمنه باعتباره « زمنا ميتا » وعوضا عن

ذلك يجب الانطلاق من جديد ومن نقطة الصفر ، وهى دعوة تحاول اقامة سور صينى بين الماضى والحاضر أو تحاول أن تضع تراث الماضى بجوانبه المضيئة والمظلمة فى زمن ظلامى واحد ، وينسى أصحاب هذه الدعوة أن الحاضر قادم من الماضى وذاهب الى مستقبل من التفاعلات والصراعات الاجتماعية ، الى الصورة التى ستفرزه هذه التفاعلات والصراعات الطبقية والسياسية بأشكالها وخصائصها داخل المجتمع ..

ومن هنا فإن التراث باعتباره حركة الماضى الاجتماعية ، بصراعاتها الطبقية والسياسية والفكرية إنما هو ، كما يقول المفكر الثورى العربى الكبير حسين مروة : « كائن متحرك بصيرورة دائمة هى **صيرورة الحياة الواقعية التى ينبثق منها ويعيش فيها ، أى أنه تعبير عن صراع الطبقات وعناصر الحياة** الاجتماعية .. إنه نتاج الماضى الذى كان حاضراً فى وقته والذى سيغدو مستقبلاً الذى سيصبح حاضراً فماضياً فى المستقبل .. ولأنه يعكس الواقع الاجتماعى فى الماضى فيستحيل قطع صلته بالحاضر لأن الحاضر امتداد له عبر سلسلة من الحلقات التاريخية ، فلابد من إخضاعه للتقييم والنقد العلمى ، حلقة حلقة والاستفادة من عناصره التقدمية والثورية فى معالجة قضايا الحاضر وفى نفى كل ما يعرقل تطور هذا الحاضر إلى المستقبل الذى سيكون أكثر تقدماً .. إن الماركسية هى النظرية العلمية الوحيدة التى يقوم قانونها الديالكتيكى على نفى القديم المتخلف فى حلقات التراث والابقاء على المنجزات التقدمية فيه لكى تنطلق منها القوى المحركة للثورة والتقدم لتحقيق منجزات جديدة

والانتقال من مرحلة اجتماعية الى مرحلة اجتماعية أخرى أكثر تطوراً مما سبقها .. وعلى أساس من ذلك وقف لينين بحزم ضد العدمية من التراث وأكد على ضرورة الالمام الدقيق بالثقافة التى أبدعها مجمل تطور البشرية وتطويرها من أجل الثقافة البروليتارية ، وسخر من دعاة العدمية واستحالة تحقق موقفهم العدمى من التراث الثقافى إذ أن « أى تدمير للثقافة لن يبيدها إبادة تامة .. إن هذه الحضارة فى هذا أو ذاك من أجزائها ، فى هذه أو تلك من بقاياها المادية راسخة ، يستحيل القضاء عليها » ورأى « بأن تعليم الشبيبة وتربيتها وتثقيفها يجب أن ينطلق من المادة التى تركها لنا المجتمع القديم »[٢٥]

ومن ذلك كله يبدو أن أزمة حركة التحرر العربية إنما تكمن فى أزمة البديل الثورى للقيادة البرجوازية التى فشلت فى تحقيق المشروع القومى للجماهير العربية .. وتكمن أساساً فى أزمة وجود سلطة لا تدور بالايديولوجية الثورية – كما هو الحال بالنسبة لتجربة اليمن الديمقراطية .. ولا تستطيع الحركة أن تخطو خطوة إلى الأمام بدون حل أزمة السلطة وقيام سلطة بديلة تقودها قوة ثورية تعبر عن ايديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الثقافى ، تضطلع بمهمة استكمال مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية بقطع حبل التبعية للامبريالية العالمية والسير فى طريق بناء الاشتراكية .

وحل أزمة السلطة وايديولوجية السلطة يتطلب من قوى حركة التحرر العربية تعزيز وحدة

صفوفها فى عملية المجابهة مع الامبريالية والصهيونية والرجعية ، وحل تناقضاتها الداخلية على قاعدة الحوار الفكرى والديمقراطية ، ويتطلب كذلك من المثقفين الثوريين ومثقفى أحزاب الطبقة العاملة النضال الجماهيرى فى سبيل السلطة الديمقراطية التى تطلق عمل وإبداع هذه الجماهير فى عملية التقدم الثقافى والاجتماعى والاقتصادى ، وفى ضمان مشاركتها فى السلطة ..

ولئن كانت حركة التحرر العربية تحمل فى داخلها تيارات فكرية متعددة وانتماءات طبقية الا ان مصالحها المشتركة والعدو الرئيسى الذى يهدد هذه المصالح وفى مقدمتها المصالح والسيادة القومية تدعو إلى وحدة النضال أكثر من تمزقه .. تدعو إلى تعزيز التحالف بين العمال والبرجوازية فى المدينة والريف والمثقفين والجنود وتفعيل هذا التحالف فى النضال الوطنى الثورى الديمقراطى ، يفضى فى الأخير إلى تحقيق برنامج الطبقة العاملة ؛ بناء الاشتراكية ..

إلا أن الوضع الراهن لسلطة حركة التحرر العربية لا يوحى أنها تقوم على أساس ايديولوجية الطبقة العاملة وبرنامجها ، فلازالت الطبقة العاملة فى تبعية للدور القيادى السياسى والاقتصادى للبرجوازية الصغيرة والمتوسطة ، ولازالت الأحزاب الشيوعية والعمالية العربية تعانى من القمع والمطاردة والسجون .. وهو وضع يستدعى من القوى الثورية صاحبة المستقبل الاشتراكى مواصلة النضال فى سبيل الديمقراطية والسلطة الثورية المعبرة عن ثقافة واشتراكية المستقبل .. إذ أنه يستحيل الانتقال التاريخى من الثورة الوطنية الديمقراطية الى المرحلة الاشتراكية بغير سلطة يقودها حزب الطبقة العاملة وعلى أساس برنامجها ويضطلع بمهمة تحويل علاقات الانتاج الاستغلالية وقطع الصلة بحبل التبعية للامبريالية وبناء الاشتراكية وعلى رافعة الاشتراكية العالمية .

إلا أن قيام سلطة ثورية يدور دولا بها بالايديولوجية الثورية لن يتحقق بالمغامرات أو برفض كل ما هو قائم فى داخل حركة التحرر العربية ، بل بالتعامل مع الواقع الموضوعى للحركة والدفع بالعناصر الايجابية إلى الأمام وبالنضال الجماهيرى الثورى والتحالف مع تيار الديمقراطية الثورية الذى يتبنى مواقف اشتراكية علمية ويناضل لتحقيق تحولات ثورية باتجاه الاشتراكية ويتخذ مواقف وسياسات ضد المشروع الامبريالى الصهيونى الرجعى .. ولعل أن تكون هنا وحدة نضال المثقفين الثوريين العرب على أساس برنامج عمل ثورى وطنى ديمقراطى تحتل أهمية فى مسار تطور الحركة وفى مسار انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وتفتح آفاقاً جديدة فى المستقبل للشروع فى بناء الاشتراكية .. فهل يمكن تكرار نموذج اليمن الديمقراطية ..

إن نموذج اليمن الديمقراطية قابل للتكرار فى البلدان العربية ذات الأنظمة التقدمية ... ففى هذا البلد توحدت تيارات العمل الوطنى الديمقراطى ، عبر الحوار والممارسة الثورية ، وهى التنظيم السياسى الجبهة القومية واتحاد الشعب الديمقراطى وحزب الطليعة الشعبية فى اطار التنظيم السياسى

الموحد الجبهة القومية كتنظيم انتقالى على طريق قيام الحزب الطليعى الذى تأسس فى أكتوبر ١٩٧٨ تحت اسم الحزب الاشتراكى اليمنى .. وقد تحقق التوحيد وقيام الحزب بعد أن توفرت الظروف الذاتية والموضوعية لهذه التيارات وأهمها وحدة الموقف الايديولوجى للاشتراكية العلمية ووحدة الممارسة الثورية التى تحققت فى مجرى النضال ضد الامبريالية والرجعية وفى سبيل الدفاع عن النظام التقدمى والسير فى طريق التحولات الاجتماعية الثورية ..

على أن تكرار نموذج اليمن الديمقراطية لا يمكن أن يتحقق إلا عندما تحسم القوى التقدمية التى تقود السلطة الموقف النظرى لصالح الاشتراكية العلمية .. إلا عندما تقطع الصلة بالايديولوجية القومية – البرجوازية التى فشل مشروعها القومى ، وتبدأ مشروعاً ثورياً جديداً يقوم على أساس نظرية الاشتراكية العلمية ، عبر العمل على خلق ظروف للنضال المشترك مع أحزاب الطبقة العاملة ضد الامبريالية ومن أجل حل قضايا التطور الاجتماعى على طريق التوحد الديمقراطى مستقبلا وقيام حزب الماركسية اللينينية الذى يوجه السلطة التقدمية لاستكمال مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وثقافتها ، ومن ثم الانطلاق إلى مهمات بناء الاشتراكية وثقافتها .. إلا أن ذلك لا يلغى وليس بديلاً عن نضال الطبقة العاملة تحت قيادة أحزابها الطليعية للانتقال من حالة التبعية للبرجوازية الى مواقع البديل الثورى لقيادة وإنجاز أهداف حركة التحرر الوطنى العربية ...

وبغير الايديولوجية الثورية وحزب وسلطة الطبقة العاملة يستحيل بناء مشروع ثقافى شامل وحقيقى ، ولا يمكن أن توجد ثقافة بدون وعى ثقافى ايديولوجى .. يقول ماركس « النظرية تصبح قوة مادية عندما تستولى عليها الجماهير »[٢٦] ولا يمكن أن تستولى عليها هذه الجماهير إلا بوجود حزب طليعى يستولى عليها أولاً لكى ينقلها إلى هذه الجماهير ، عبر تحويل النظرية الثورية إلى ممارسة ثورية يقوم بها الحزب والجماهير معاً لتحويل المجتمع تحويلاً ثورياً ونقله من مرحلته المتداعية إلى مرحلته الجديدة ..

لقد أنجبت حركة التحرر الوطنى العربية فى مرحلة الصدام مع أنظمة الاقطاع وسيطرة الاستعمار القديم مثقفين وطنيين جاؤوا من المؤسسة العسكرية وتصدوا لعملية قلب السلطة القديمة وقيادة السلطة الوطنية الجديدة ، إلا أنهم بحكم ايديولوجيتهم البرجوازية وسياسة التذبذب والتجريبية والبراجماتية التى اتبعوها أثناء قيادتهم للسلطة ، اضافة إلى سياسة ضرب مواقع البرجوازية الكبيرة فى نفس الوقت الذى ضربت فيه مواقع الطبقة العاملة العربية وأحزابها ، فضلاً عن التناقضات والتمايزات بحكم نشوء امتيازات طبقية جديدة بين صفوفهم ، كان لابد وأن يؤدى كل ذلك إلى فشل المشروع القومى العربى التحررى بأفقه الاشتراكى ، وثقافته الاشتراكية ، وهنا يمكن القول أن السلطة لعبت دوراً معرقلاً لاتجاه التطور ..

وخلال المرحلة السابقة ظهر المثقف الزعيم والقائد الفرد والأب الروحى للشعب ولم يظهر مثقف الطبقة بما هى طبقة صاعدة وناشطة لاكمال مشروعها .. وهذا الزعيم ما كان ليغادر كرسى السلطة حتى لواحد من أفراد طبقته الا بالطريقة التى جاء بها الى السلطة أو فى حالة الوفاة الطبيعية ، فكيف سيقبل هو وطبقته بمغادرة كرسى السلطة للطبقة العاملة ومثقفها الايديولوجى . وظاهرة الفرد فى التاريخ لا ترفضها الماركسية ، ولكنها ترفض أن يكون هذا التاريخ من صنع الأفراد وترفض أن يكون هؤلاء الأفراد بديلاً للجماهير وطليعتها الثورية أو أن يكون الفرد هو الاله الصغير والشعب هو العابد لهذا الاله ، وتاريخية دور الفرد فى الماركسية تنبع من مدى تجسيده لضمير الشعب وطليعته الثورية فى النضال من أجل الدفع بعجلة التقدم الاجتماعي والثقافى إلى الأمام ، أى عندما يكف قائد السلطة عن أن يكون فى الضوء بينما تبقى الجماهير الشعبية صانعة التاريخ فى الظل .. ومن هنا فإن الأزمة لا تكمن فى الايديولوجية الثورية وإنما تكمن فى أزمة السلطة وثقافتها .. تكمن فى أنها – أى السلطة – تدار بأيديولوجية يجب أن تغادر مسرح التاريخ ، لأيديولوجية العصر الثورية ، القوة الحاسمة التى تحرك تقدم تاريخ البشرية الجديد منذ انتصار ثورة اكتوبر الاشتراكية العظمى .. وذلك ما يدعو الثوريين العرب حملة ايديولوجية الطبقة العاملة وحلفائهم إلى النضال من أجل حل أوجه أزمة حركة التحرر الوطنى العربية .. □

□ هوامش

١ – لينين ، المؤلفات المجلد ، ٤١ ص ٣٣ موسكو .

٢ – لينين ، المؤلفات المجلد ٤٤ ص ٣٤٦ موسكو .

٣ – لينين فى الثقافة والثورة الثقافية ، دار التقدم ص ٣٣ موسكو .

٤ – لينين المؤلفات ، مجلد ٤١ ص ٣٠٤ ، ٣٠٥ .

٥ – لينين فى الثقافة والثورة الثقافية ، ص ٤١ دار التقدم موسكو .

٦ – مراسلات مختارة ماركس – انجلز ص ٢٠٢ موسكو ١٩٦٥ .

٧ – محمود أمين العالم ، مجلة النهج ، إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة

٨ – لينين ، المؤلفات المجلد ٣٧ ص ٢٢١ – ٢٢٤ .

٩ – لينين فى الثقافة والثورة الثقافة ص ٣٨ دار التقدم موسكو .

١٠ - لينين المؤلفات المجلد ٤٣ ص ٩٤ .

١١ - لينين المؤلفات المجلد ٦ ص ١١٦ .

١٢ - لينين فى الثقافة والثورة الثقافية ص ٦٣ دار التقدم موسكو .

١٣ - انظر المعجم الفلسفى المختصر ص ١٥٥ دار التقدم ، موسكو ١٩٨٦ .

١٤ - محمود أمين العالم ، إشكالية العلاقة بين المثقفون والسلطة ، النهج العدد ١٧ ، ١٩٨٧ .

١٥ - ماركس ، مختارات من المؤلفات الأولى ، دار دمشق ص ٣٢.

١٦ - المصدر السابق .

١٧ - خرستو ماشكوف ، بعض السمات والخصائص المميزة للانتلجنسيا فى البلدان النامية ، آسيا وأفريقيا .

١٨ - جرامشى ، حياته وأعماله ، جون كاميت ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ مؤسسة الأبحاث العربية ترجمة عفيف الرزاز .

١٩ - المصدر السابق .

٢٠ - عبد الله البردونى ، صحيفة صوت العرب عدد ٨٤ - ٨٨/٣/١٣ .

٢١ - لويس التوسر ، الايديولوجية والأجهزة الايديولوجية للدولة ، مجلة أدب ونقد ، العدد ٢٣ يوليو ١٩٨٦ ، القاهرة .

٢٢ - عبد الله البردونى ، المرجع السابق .

٢٣ - الحرية العدد ١٣٠ - ١٥ سبتمبر ١٩٨٥ .

٢٤ - المصدر السابق .

٢٥ - لينين المجلد ٢٦ ص ٤٥ - ٤٦ .

٢٦ - لينين المجلد ٤١ ص ٣٠٤ .



من علامات الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى

نبيل سليمان

تمهيد : فلسطينية الرواية :

في أواخر السبعينات حاولت دراسة الروايات السورية المعنية بمسألة الحرب . ووجدت أن النصوص تجعل المحاولة دراسة للروايات السورية المعنية بالصراع العربي الاسرائيلي . كما قادتني المحاولة الى إفراد مقام خاص لما اسميته بفلسطينية الرواية السورية ، هذا الموضوع الذى سبق غالى شكرى الى الخوض فيه مبكرا على مستوى الرواية العربية ، اذ خصه بفصل فى كتابه (كلمات من الجزيرة المهجورة)[1] تناول فيه رواية حليم بركات (ستة أيام) ورواية غسان كنفانى (رجال فى الشمس) .

الاشارة التالية التى وقعت عليها لهذه المسألة كانت فى بحث حسام الخطيب للموضوع الفلسطينى فى الرواية السورية ما بين هزيمتى ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧[2] .

حدد الخطيب مأزق البحث بوضع الفلسطينيين المقيمين فى الأقطار العربية ،والذين تشكلوا بعد ١٩٤٨ فى هذه الأقطار ، فهل يعد نتاج أولاء من القطر المعنى أم لا ؟

لقد واجهت هذا الاشكال فى كتابى (مساهمة فى نقد النقد الأدبى)[3] حين استثنيت الجهد النقدى الذى قدمه حسام الخطيب نفسه ويوسف اليوسف ، الفلسطينيان المقيمان فى سورية ، أو بالاحرى اللذان تشكلا وانتجا وما يزالان فى سورية . فالكتاب يدرس

الجهد النقدى فى سورية وليس له والأمر كذلك ان يغفل هذين الناقدين .. لكننى فعلت ادعاء منى بان ذلك ضرورى للمحافظة على ادنى حد ممكن للاستقلالية الثقافية ، وغير الثقافية الفلسطينية ، وسط ما يلحظ من الجهد الحثيث للهيمنات العربية على ما هو فلسطينى ، وما يلحظ أيضا من نزوع فلسطينى غير قليل نحو الاندغام فى (السائد) العربى . وحجة الجميع وجيهة وقوية ومحرجة ، مادامت القضية الفلسطينية قضية قومية ، ومادام الصراع عربيا اسرائيليا ، وليس فلسطينيا اسرائيليا وحسب .

إنها كلمة حق يراد بها باطل وليت هذا المقام كان مقام الخوض فيها :

يثير الخطيب فى بحثه المذكور ظاهرة عدم تخصيص رواية سورية حتى نهاية ١٩٦٧ للموضوع الفلسطينى ، وكذلك ظاهرة عدم تركيز أية رواية على الموضوع الفلسطينى ويعلل ذلك بموقف الكتاب الماركسيين الذين :كان لهم موقف خاص من القضية الفلسطينية (؟) وبموقف الكتاب المحدثين المنصرفين الى تقليد الغرب الروائى .

ولئن صح الى حد ما التعلل بالموقف الثانى ، فان التعلل بالموقف الأول يندرج فى إطار ما ساد طويلا - ولا يزال وإن بنسبة ضئيلة - عن تصوير موقف الأحزاب الشيوعية العربية من قيام اسرائيل ، تصويرا يجزئ الموقف ويعوض الحس القومى بالعجز ، موقف تنقصه الوثائقية ايضا ، والتى تأخر الشيوعيون انفسهم كثيرا فى إعلانها . وهذا الأمر لا ينسحب على الانتاج الادبى للماركسيين ، منظمين كانوا ام لا ، وفى الأحزاب الشيوعية أم فى سواها . فالأجدر بالخطيب - ومن ينحو نحوه ان ينظر فى أواسط السبعينات ، ام فى أواسط الثمانينات الى الأمر على مستوى الرواية العربية الوليدة آنذاك (١٩٤٨ - ١٩٦٧) ، خاصة فى سورية .

وعلى أية حال فقد اختفت الظاهرتان اللتان لفتتا الخطيب بعد ١٩٦٧ ، على مستوى الرواية فى سورية ، والرواية العربية بعامة .

★ ★ ★ ★ ★

ثمة موضوع إذن ، مسألة ، تعنون بفلسطينية الرواية . سورية كانت أم مصرية ام عراقية ... ، وتحيل سريعا الى امر الرواية والحرب . ثمة خطاب روائى اليوم للصراع المسلح وغير المسلح ، الصراع المصيرى الذى تخوضه الأمة العربية مع الصهيونية فى كيانها الاسرائيلي ، وفى غيره . واننى اذ أعود إلى البحث فى هذا الخطاب ، بعد عقد من المحاولة الاولى ، فمازلت اهجس بكلمة فضل النقيب فى دراسته لعالم غسان كنفانى حين قال (كلمة فلسطينى كما هى مستعملة هنا وفى كل المقال تعنى الانسان العربى بعد ١٩٤٨) . أجل ، اننى اردد هذه الكلمة اليوم فى أواخر الثمانينات ، كمواطن وككاتب لهذه الصفحات ، واستميح القارىء عذرا ، إن وجد فى بحث يدعى الجدية بعض الذاتية وهو تعليل قد لا يغفره بعض الزملاء النقاد الذين يخرصون على الموضوعية واستقلالية النص .. الى اخر المنظومة المعروفة . لكن ماذا أفعل إن كانت الكتابة فى بحث كهذا تضغط وتدغم المواطنية

بالمحاولة النقدية أو بموقع الدارس ؟

إنني ارجو ان أكون فى هذه المحاولة فلسطينيا وقارئا ـ مواطنا لا ناقدا خلى البال متمرسا بكرسى الدارس ، ولا عربيا متفرجا متمرسا ايضا بقطريته السورية أو غير السورية . وهذا الهاجس ليس بعيدا عن استخدام مصطلح الخطاب الروائى ، ولعله لن يكون بأس من الوقفة هنا قليلا .

١ ـ الخطاب الروائى :

فى السنوات الاخيرة شاعت فى لغتنا النقدية كلمة (الخطاب) كترجمة أخرى لكلمة Discours إضافة إلى الترجمة المعهودة (القول) .

وشأن أى مصطلح ترافقت إشاعته بالتلبس والاستعراضية . لكن تواتر الشكل النقدى العربى ، على مستوى بلورة مفاهيمه ، وتدقيق مصطلحاته ، ولغته عامة ، وانضاج علاقته بالاخر الغربى ، غير الاشتراكى والاشتراكى ، واجتهاده فى حقله نظرا وتطبيقا ، كل ذلك قد ساعد على تحقيق استقرار سريع لتلك الكلمة ، لذلك المصطلح ، وبالتوازى والتفاعل مع استقراره فى الجوانب الاخرى للشغل الثقافى . ولا يعنى ذلك بالطبع ان جماع تحديث الشغل النقدى العربى لم يعد يعرف ما يربكه او يعطله ايضا فى مستويات اخرى وحالات غير قليلة ولاهينة .

للوهلة الأولى يترادف اذن الخطاب مع القول . ومنذ الوهلة الأولى تنزاح كلمة الخطاب عن مألوف استخدامها فى موروثنا النقدى واللغوى ، حيث دائرة (الخطابة ـ الخطيب) . لكن فى موروثنا الفلسطينى ما يؤسس للكلمة هذه فى حمولتها الجديدة واستقرارها القريب العهد كمصطلح نقدى .

لقد كانت تعنى فى هذا الموروث كما يعبر محمد عابد الجابرى لدى الفلاسفة : قول الكاتب ، وكانت تعنى لدى المناطقة : مقروء القارىء[٤] وعلى أساس من ذلك وبعيدا عنه ، فإن (الخطاب) اليوم هو انتاج القارىء والكاتب ، وجهان لعملة واحدة : قول الكاتب وقراءة القارىء .

وإذا كان الجابرى قد عبر بالخطاب الروائى عبورا ، فإن الآخرين ممن اركزوا قولهم فيه ، ظل هاجسهم ما تقدم ، وان كنا نلمح مرة تزكيزا على إقامة البنية ، على الصياغة[٥] ، ومرة على الرسالة[٦] ... وما يهمنا هنا فى هذه الوقفة القصيرة أخيرا هو التشديد على نهوض الخطاب الروائى على ذلك الفهم لحياته وسلوكه ضمن عالم مصنوع من تعددية الصوت وتعددية اللسان . والشغل على الخطاب الروائى إذن يعنى الشغل فى التعددية فى الحوارية ، فى ديمقراطية التعبير ، فى الانتاجية : انتاج الرواية وإعادة انتاج القارىء لها ، وصيغة الخطاب هنا تضطلع بإضفاء التخييل حقا على النص الروائى . وليس أمره إذن أمر المقولات والأطروحات التى تحملها الرواية وحسب[٧] . واذا كانت كل رواية لا تنطوى على سائر ما تقدم ، فان ذلك لا يحول دون قراءة ما فيها من خطاب مادامت رواية . ومحاولة قراءة الرواية العربية المنتجة خاصة منذ السبعينات على ضوء هذا الفهم العام للخطاب سوف تغنيه ، وهى بذلك تساعف الشغل النقدى كما يساعفها هو من أجل مستقبلهما معا :

٢ - فى الرواية والحرب :

الكلام السابق فى الخطاب الروائى هو علامة عامة أولى أسوقها هنا ، لأتابع الآن فى علامة عامة اخرى تتصل بكون الرواية العربية المعنية بالصراع العربى الاسرائيلى تحيل سريعا الى أمر الرواية والحرب .

الحرب – أو السياسة المسلحة – هى بألوانها جميعا قابلة التاريخ . والحالة العربية الصهيونية أولا والاسرائيلية بعد قيام اسرائيل حالة حرب بهذا المعنى الذى ليست الجيوش النظامية غير واحد من عناصره . والأدب العربى الحديث مثل سائر مناحى الوجود العربى معنى بهذه الحرب . إنها بمعاركها ، باسراها وقتلاها ، بتسليحها ومعارضاتها وهُناتها واحتلالاتها وانسحاباتها ، بشجونها واستنزافها الاقتصادى وعسكريتها للمنطقة من الرحم حتى داخل القبر ، بوحشيتها وحضارتها ، بعالميتها وسوى ذلك كله هى المناخ الذى يتنفسه هذا الأدب العربى الحديث ، سواء صدحت الدعوى بأولوية الكلمة الرصاصة بكل ديماغوجيتها ودوغمائيتها ، أم صدحت الدعوى باستقلالية النص بكل وجاهتها أو ادعاءاتها الحديثة والحضارية .

ولأن الامر كذلك بحسبانى فقد يكون من المهم فى هذه الفقرة الاشارة الى:

★ السياسى فى النص الروائى المعنى هنا .ذلك ان رواية الحرب رواية سياسية ، Political Novel أى رواية يكون فيها الدور القالبى أو التحكمى للخطاب السياسى كما حدد ارفنج هاو ، الكاتب الأمريكى ، فى كتابه (الرواية السياسية) .

★ هذه الرواية تحدياتها الفنية كما الايديولوجية أكبر ، إذ عليها ان تحيل الأفكار او الايديولوجيات الى حياة . عليها ان تغامر فى اشكالية الرواية بين الراهن والتاريخ ، عليها ان تخوض مغامرة الرواية التاريخية والوثائقية . وعبر هذه المغامرة ثمة السؤال الكبير عن فلسفة هذا الكاتب أو ذاك . فليس الأمر فقط أين يقف النص من الصراع الذى يكتبه ؟

★ فلنعد اليوم قراءة ما كتبه عبدالكبير الخطيبى منذ اكثر من عقد حول الرواية المغربية ، وهو ما أحسبه يخص راهن الرواية العربية عامة ، كما يخص ما هو منها رواية الصراع العربى الاسرائيلى خاصة . قال الخطيبى : «ان تتبع العلاقة بين الأدب وبين التطورات السياسية ، يظهرها وكأن الرواية تلاحق واقعا يفلت منها باستمرار . انها عندما تحاول تملك الحاليات ، تتعرض لاضاعة خصائصها النوعية ، واذا ارادت أن تجعل مسافة بينها وبين الحاليات ، فإنه يبقى عليها ان تعرف كيف تحقق ذلك ، وعلى أى مستوى ، ومن ثم يصبح التاريخ - بالاضافة الى الكتابة وفنياتها - هو الوحش المفترس بالنسبة للكاتب المغربى»[1] .

★ ويتصل بقول الخطيبى التوكيد على ان أيا من مقولتى (التخمر والاختزان) أو (الراهنية) ليست بحد ذاتها شهادة حسن أو سوء سلوك فورية . هذه واحدة **ممن غامروا فى رواية الحزب** نقزل : «ان ولادة هذه الرواية فى لحظة الصخب والعنف لا يعنى بالضرورة انها غير مختمرة ، كما ان إصدارها – أو حتى كتابتها – بعد عشرات السنين ، لا يعنى بالضرورة أيضا انها اختمرت ، أقول هذا وفى ذهنى أعمال كثيرة ، تفجرت وسط ظروف مشابهة .. سيمفونية موسيقية رائعة لفنان كتبها اثناء حصار لينغراد .. صرخات ناظم حكمت فى السجن .. غضب بابلو انيرودا .. بل ان

بعض الكتاب يتسترون بضرورات تخمير العمل الفنى هربا من اتخاذ موقف ، وتكون النتيجة أحيانا اجهاضه »[١]

انها غادة السمان التى تنبأت بالحرب الأهلية اللبنانية فى روايتها (بيروت ٧٥) وعاشت هذه الحرب فى روايتها (كوابيس بيروت) وتابعت الحرب انتاج نصها الروائى عبر غادة السمان فى رواية (ليلة المليار) ، وهذه الحرب (الأهلية) لم تكن قط الا واحدة من لحظات الحرب العربية الاسرائيلية الهامدة المتقدة .

★وما ضربته غادة السمان من أمثلة بصدد نقطة واحدة من الأدب العالمى،يبين لنا حين نحده بالرواية والحرب كم أعطت هذه المعادلة ابطالا وكم خلدت ابطالا . كم جسدت صراعات نفسية وعلاقات انسانية وشبكات اجتماعية وتطورات وانعطافات معقدة وحادة . كم فجرت من أشكال روائية وكم كشفت من زيف بنيانات روائية .

وحدهاالحرب الأهلية الاسبانية غذت معين مئة وستة وثلاثين كاتبا ، منهم اربعة وسبعون اكتفوا بوصف الأحداث ، والآخرون ذهبوا الى ما هو أبعد من ذلك ، الى كل ما يتصل بتلك الحرب ، من أول قطرة دم حتى آخر قبلة .

النص الروائى العربى المعنى هنا ، وراءه هو خاصة روائع باسترناك وشولوخوف وتولستوى ومحمد ديب ، اهر نبورغ وهمنغواى ، مالرو وكاتب ياسين وسواهم وسواهم . وعلى الرغم من ذلك ، فلنسارع الى استباق الكلام ، ولنؤكد ان الخلل لا يزال كبيرا بين ما تعنيه الحرب فى تاريخنا الحديث وبين الانتاج الروائى .

يوسف القعيد، الروائى الذى قدم (الحرب فى بر مصر) ذهب منذ مطلع السبعينات الى ان الرواية العربية ما تلبث ان تسقط حال وضعها على محك الحرب[٢] . وإذا كان قد طرأ منذ ذلك الوقت حتى اليوم انتاج روائى عربى يفرض التحرز فى التعميم فإن نقضه ما يزال بعيدا ، فلم يبدو الأمر كذلك ؟

من الاسباب الرئيسية التى يخيل الى انها تقف وراء ذلك كون الفن الروائى العربى مازال حديث العهد رغم العقود التى انقضت على ظهوره ، وحالات النضج التى شهدها العقدان الأخيران بخاصة ، حيث طلعت أعمال صنع الله ابراهيم وعبدالرحمن منيف وحيدر حيدر وهانى الراهب ورشيد بوجدرة وسواهم ، فحق للرواية العربية بذلك ان تدخل المشهد الروائى العالمى من أوسع أبوابه .
قد يتحجم دور هذا السبب حين يقرن الى ما اسفرت عنه السبعينات والثمانينات من انتاج روائى ولكن لا ينبغى ان ينظر اليه أو الى سواه من الاسباب الاخرى كل بمفرده فجملة الأسباب مجتمعة تعود الى ذلك الخلل الذى ذكرنا .

فالتحدى الأكبر أمام الروائى العربى ، إذ يتصدى للصراع العربى الاسرائيلى هو حجم وخطورة المحرمات ، شأنه شأن المبدع العربى عامة – كاتبا أم سياسيا أم اقتصاديا – حين يتابع ما تقتضيه كتابة الحرب من الذهاب الى عمق الأوضاع السياسية كقوى وعلاقات ، فها هنا يكمن قدس الأقداس الرسمى العربى .

ولئن كان فى هذا الواقع الذى يتفاقم يوما بعد يوم ، وليس سنة بعد سنة ، فيما بين المحيط والخليج ، عذر ما أو تعلّة ، فإنه هوعينه الذى يدفع بالروائى العربى وبالمبدع العربى عامة الى ان يحمل صليبه على كتفيه ويتقدم ، سواء اوجد من يريحه منه ام ظل مثل دعبل بن على الخزاعى يدور فيه ، لا يجد من ينزله عنه حتى الى القبر .

ومن هذه الاسباب يمكن ان نعد ايضا عدم خوض الكاتب العربى للحرب الا فى حالات نادرة . وبالطبع لسنا نعنى هنا المعايشة كشرط لازم وحيد ، ولكنها أيضا كما يدل تاريخ الفن الروائى هى فى حالات عديدة وهامة الصاعق المفجر للموهبة .

٣ ـ حول الخطاب الروائى للآخر :

كان نصيب المواطن العربى عامة ، والكاتب خاصة ، قبل هزيمة ١٩٦٧ من معرفة الطرف الآخر من الجبهة محدودا جدا وانشائيا جدا ومن بين الأفضال الجمة التى تفضلت بها تلك الهزيمة انها اتاحت فتح كوة على ذلك الطرف ، ليس لتبادل الرسائل والزيارات ، بل للمعرفة ، لفضح الجهالة والتجهيل اللذين يسمان السلوك العربى الرسمى حيال المواطن فى هذا الصدد وفى سواه .

لقد بات بين يدى المواطن والقارىء قدر ما من الانتاج الروائى الصهيونى ، داخل وخارج اسرائيل . واذا كانت اليقظة الحازمة ضرورية حقا إزاء الغزو الثقافى الصهيونى ، فان معرفة ماذا يجرى هناك وكيف يجرى ضرورية ايضا وجدا ، من المظاهرة الى الرواية الى دق وآخر ما فى آلة الحرب الاسرائيلية .

لقد استخدمت الصهيونية الرواية كجزء هام جدا فى آلتها الدعائية الكبيرة والخطيرة ، واعتمدتها سلاحا فعالا فى حربها ضد العرب ، حتى قال أحدهم : ان اسرائيل قد غزت الانسان الأوروبى ـ فى جملة ما غزته به ـ بالروايات ، التى هى بالتالى أفلام سينمائية وتليفزيونية ومسلسلات إذاعية ..

والموقف الصهيونى من أمر الرواية والحرب عريق ، يعود الى هرتزل وجورج ايليوت التى يحمل أحد شوارع تل أبيب اسمها ، وتصدر فى اسرائيل الطبعات المتتالية المثيرة من روايتها .

فى هذا الموقف يبدو جليا كيف جعلت الصهيونية عبر تاريخها للرواية محاور أساسية ، تنهض على احتقار كل ماهو غير صهيونى ، وإسباغ البطولة على كل ما هو صهيونى . لقد تبدلت شخصية الصهيونى فى الرواية منذ هرتزل فلم يعد ذلك المستصغر المتهم بل بات ذلك الثائر المتهم . هكذا جاءت اعمال جابوتنسكى الأب الروحى للأرجون ، والذى بلغ بمهارته الروائية حدا استوقف غوركى وتولستوى . على ان المنعطف الأهم فى السيل الروائى الصهيونى كان بعد حرب ١٩٤٨ ، حيث جاء احتقار العرب ، والفرار من جحيم النازية الى ارض الميعاد ، وعصمة الصهيونى عادت تتعالى مثل القول القديم بشعب الله المختار .

اثر هذا المنعطف ظهرت الروايات التى تكتب عن حرب ١٩٤٨ جزئيا ، او بصورة عامة ، ثم راح البطل الروائى الصهيونى يبدل من جلدته القديمة،فلم يعد البطل السابق المهاجر أو الوافد عينه . صارالآن ابن اسرائيل الدولة ، واسرائيل الحرب المستمرة . واذا كان ثمة صوت محدود

وخافت جدا يعاكس التيار الروائى هذا ، دون ان يعنى انه أقل صهيونية كما فى رواية خربة خزعة التى ترجمت للعربية مؤخرا فإن الرواية الصهيونية بعامة تتصدى - وبمهمة ،حربية تماما - لكل شئون المعركة ، مرددة، اصداء دعوة شاموئيل يوسف ،عجنون الذى ، نال جائزة نوبل عام ١٩٦٦ - على لسان بطلته تاهيلا : «اننى أدعو الله ان يأتى اليوم الذى تتوسع فيه حدود اورشليم حتى تصل الى دمشق وفى كل الاتجاهات» .

ليس الأدب العربى الحديث معنيا بالحرب كما تقدم فى فقرة سابقة ، اكثر من الأدب الاسرائيلى . انها ايضا المناخ الذى يتنفسه الكاتب الاسرائيلى . ولكن اذا كانت الحرب العربية الاسرائيلية تنزع هنا الى السلام العادل – دون أن ندخل فى التفاصيل الراهنة التى تصنعها موازين القوى – فانها هناك على الطرف الاخر من الجبهه ، لا تنزع إلا الى الحرب . ولعل هذا الكلام يجد مصداقيته فى ممارسة اسرائيل لما كان فى كامب ديفيد طيلة السنوات العشر الماضية .

السلام جرثومة اسرائيل القاتلة ، إن لم يكن سلامها هى . هذا ما جهر به عاليا جان هربرلان المشرف على المؤتمر السادس عشر لليهود الناطقين بالفرنسية ، والمنعقد فى فرنسا قبل كامب ديفيد ، وهو مايجهر به قبله وبعده صهاينة مفكرون وساسة ورعاع .

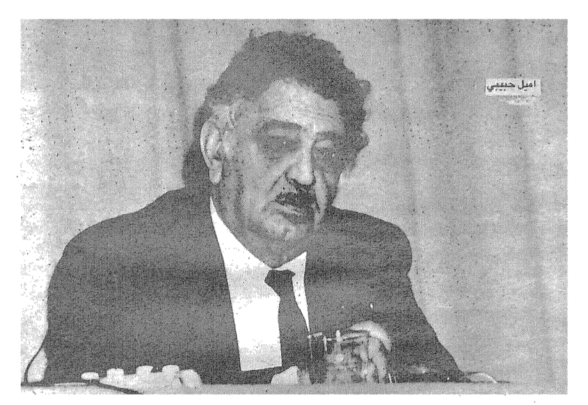
السلام الذى يرضى اسرائيل هو هدنة بين حربين ، وعازار وايزمان هو الذى قال ذات يوم : ان امن اسرائيل واطمئنانها لا يتحققان حتى تحلق الطائرات العسكرية الاسرائيلية فوق سماء المنطقة كلها . وعلى الرغم من ان الطائرات الاسرائيلية قد ضربت فى تونس كما ضربت فى العراق ، إلا أن السلام الاسرائيلى المنشود أدهى .

ماذا يفعل هذا المناخ فى الرواية ؟ إنه السؤال الذى علينا أن لا نمل من متابعته .

٤ - حول الخطاب الروائى الفلسطينى :

بالطبع ، ليس هذا المناخ وحده ما يملأ الأرض المحتلة فى فلسطين وفى سواها . فثمة أيضاً هذه الحجارة التى ما فتئت فى نهاية عام ١٩٨٧ وبداية عام ١٩٨٨ تنهال من الأذفال والنساء والشباب والشيوخ الفلسطينيين على الة القمع الاسرائيلية . ثمة هذه الحلقة البارزة الجديدة - الانتفاضة كما شاع اسمها - فى سلسلة العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية . وهو العيش الذى انتج (سداسية الأيام الستة) على يد أميل حبيبى كما أنتج (إلى الجحيم أيها الليلك) على يد سميح القاسم ، انه العيش الذى فعل أيضا فعله فى انتاج الكاتب الفلسطينى خارج الأرض المحتلة ، فضلا عما فعل فى هذا الانتاج ذلك المناخ العربى الذى ذكرنا ، فكانت روايات غسان كنفانى ويحيى يخلف ورشاد ابو شاور ومحمود شاهين وفيصل حورانى واحمد عمر شاهين وسواهم .

فى جوهر الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى يأتى هذا النص الروائى الفلسطينى الذى انتجه العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية وفى الشتات العربى ، ها هنا يكون على الوقفة أن تطول مع النصوص ، كما فى الخطوة التالية ، حين ننتقل الى النص الروائى العربى ، الفلسطينى ايضا ، الذى انتجه الكاتب العربى خارج الأرض المحتلة من اسرائيل،وخارج الشتات الفلسطينى



فى أرض العرب ، هذا الكاتب المواطن الذى غدا كما قال فضل النقيب منذ عام ١٩٤٨ فلسطينيا . ولا نسأم من ترداد ذلك وتكراره .

★ ★ ★ ★ ★

الوقفة الآن هى مع (الأرض الحرام) لمحمود شاهين [١] التى جاءت فى ثلاثة أجزاء ،ضمن كتاب واحد والأجزاء الثلاثة على التوالى هى : الجدب - الرحيل الى شمال القدس - الغضب .

فى الجزء الأول سلم النص أهم مفاتيحه .ثم راح يبحر بالقارىء عبر الجزأين التاليين ، فيما اسفر عنه وأفضى اليه ذلك الجزء ، فضلا عما راح كل من تاليه يولده بدوره . ولعل المفاتيح الأساسية لجملة بنيان هذا النص ان تكون : الانسان ، الطبيعة ، التاريخ .

المفتاح البشرى أولا إذن . إنه تجمع فردى كبير ، اغلبه من الرعاة والفلاحين . وفيه ايضا المعلمون والطلبة والحرفيون ، فيه أو يتصل به البداة واليهود وشتى ممثلى السلطة الملكية . ويبدو الكاتب شديد الحرص على ان لا ينسى أحدا من هذا الجمع الهائل لبشر روايته . ولكن لما كان ذلك ليس بوسع لعبته الروائية ، فقد استأثر بالنصيب الأوفر بعض الأسر وبعض الشخصيات . هكذا احتل التجمع الفردى المشهد فى الجزء الأول ، وإحتلته رموز السلطة والمعلمين والبداة واليهود مع ذلك التجمع فى الجزء الثانى ، وانضافت فى الجزء الثالث رموز أخرى للسلطة فى سجن القدس .

هذا المفتاح البشرى متحد بالمفتاح الطبيعي . المفتاحان بالغا التماهى . فالطبيعة هنا كالانسان (الفرد والجماعة) . الأرض القاحلة والسماء الشحيحة والحيوانات والطيور والوديان والجبال والصحراء والحراج والمراعى كلها إنسان أيضا . بعبارة أدق الانسان والحيوان والأرض ثلاثى فى واحد ، وفى ذلك يتبلور المفتاح الثالث : التاريخ . التاريخ بما هو صراع الانسان والطبيعة وصراعه الاجتماعى . الصراع ضد الجدب والموت ، ضد القمع والاستغلال ، الصراع من اجل العدالة والعلم والحب .

لاتقدم الرواية عرضا تنكريا للتاريخ . لاتخلب اللب بأبطال مركبين فوق التاريخ ، أبطال لا تاريخيين . على النقيض من ذلك تفعل فى تصوير وتحليل العلاقات بين الفرد والتاريخ ، فيكتسب التاريخ بذلك عنوانه الانسانى ، ولا تغدو المسألة وقائعية أو وثائقية أو غرائبية . وفى الوقت نفسه يؤصل الانسان (الفرد والكتلة) فى الفن بمثل هذا العمل تاريخيته ، فلا يبقى ذلك المهمش ، أو ذلك المؤمثل ، أو ذلك الخارق .

تنهض الرواية على العناية الفائقة بالحدث،وفى الاطار الطبيعى والبشرى الجماعى دفع ذلك بالنزوع الملحمى الى الاعلان عن نفسه هنا وهناك عبر اختيار اللحظة (فرح - عمل - صدام ..) واللبوس اللغوى المفارق لما يسود الرواية من بساطة وإيثار لأقرب السبل ، إلا ان هذا النزوع لا يكاد يومض حتى يختفى على نحو يوحى بأن الكاتب يلجم انجذابه للاغراء الملحمى أو يعجز عنه فيقنع باليسير ، ويؤوب من المغامرة البنائية والاسلوبية كبير القناعة .

ربما أمكن القول ان هذه الرواية نص آخر فى دراما الشعب الفلسطينى اثر النزوح الأول عام ١٩٤٨ . دراما بالمعنى المدرسى ، فيها من التراجيديا الكثير (مشاهد الرحيل - مشاهد الصراعات العشائرية) وفيها من الكوميديا الكثير (مشهد كتابة وثيقة قيام المشروع التعاونى) . دراما تستدر الدموع حقا وتفجر الضحك حقا . ترسم الواقع المرير وترسم الحلم العسير . ويبدو ان الكاتب فى محاولته تجسيد ديالكتيك الحلم والواقع قد غلب النبرة الايديولوجية فى خطابه ، بما لا ينسجم مع دواعى وامكانات نصه وبعض شخصياته . ومن الطريق ان يلاحظ المرء انه كلما قارب النص وضوح الايديولوجيا لدى مختلف الشخصيات كلما برز اصطناع وتدخل الكاتب ، وعلى العكس ، كلما غاصت الشخصيات فى الحياة،فى يوميات ودقائق صراعها وحبها وفقرها ، كلما اتقدت حيويتها ، وتالقت تلقائيتها ، واستقرت قدرة النص على الاقناع والتاثير . بعبارة اخرى : كلما انسربت بفاعلية اكبر ايديولوجيا النص فى نسيج الخطاب الروائى .

لقد كانت مغامرة محمود شاهين فى (الارض الحرام) طموحة وكبيرة وشائكة . فالعالم هنا شديد التعقيد والثراء والتأجج . انه عالم الصراع ضد الصهاينة والسلطات القمعية ، عالم الصراع العشائرى والصراع مع الطبيعة . ولئن حمل الخطاب الروائى لهذاالعالم نكهة الكاتب الخاصة فإنه أيضا يعمق النكهة الفلسطينية فى الخطاب الروائى العربى ، يثرى هذا الخطاب بنبعه الفلسطينى المتفجر من البحر العربى الى البحر العربى .

★ ★ ★ ★ ★

من المعروف ان بن غوريون كان لا يفتأ يردد : لا لاجىء ولا شبر أرض . انه الصراع على كل حبة تراب بما هى حبة تراب وبما هى ايضا تاريخ وحياة . وفى (الارض الحرام) مثلما فى سائر الأدب الفلسطينى لا بد ان يكون لحبة التراب ، للأرض ، هذا الموقع الخاص فى النص ، مفردة وبنية ورؤية . ولأن عملية غسل الذاكرة العربية ناشطة ، ولأنها تشهد بعض النجاحات السهلة والسريعة فى ساحة الصراع :العربى الاسرائيلى،فقد اخترت تلك الوقفة مع (الأرض الحرام) رغم ان الروائيين الفلسطينيين الاخرين اوسع شهرة من صاحبها ، ورغم انهم كتبوا الأرض ايضا .



وللسبب عينه اختار من بين روايات رشاد ابو شاور (ايام الحب والموت) التى صدرت عام ١٩٧٣ . إنها تعود بنا ايضا الى بداية عصر التشتت الفلسطينى حسب عبارة اثيل مانين . تعود بنا الى صيف ١٩٤٨ لترصد الهزيمة والخيانة والتخلف والعجز ، وأخيرا : النزوح ، مؤكدة من خلال ذلك كله على حبة التراب .

هل كانت الأرض هينه حقا على الفلسطيني كما يراد له ولنا ان نصدق فى هذا الزمن ؟ من الذى فرط بها فباعها أو ضيعها أو تركها ناجيا بكل خفيف وثمين ؟

فى سورية ، لم يعد ثمة من يذكر سوى القلة القليلة كيف حاولت شركة أصفر الزراعية ذات يوم ، قبل ثلاثة ارباع القرن ، ان تشترى أو تستأجر أراضى غوطة دمشق ، فى الوقت الذى كانت حركة شراء الارض ناشطة فى نابلس ، وكان الفلاحون والبورجوازية الصاعدة الضعيفة تقاوم عملية الشراء الصهيونية الصريحة أو المواربة .

فى دمشق كانت محاولة الشراء مواربة . فالشركة المذكورة فرنسية الأسم صهيونية الرأسمال . ولم تستطع ان تخفى حقيقتها ، ولذلك هب الفلاحون وهبت البرجوازية الدمشقية الصاعدة والضعيفة ضد الشركة ، واخفقت المحاولة التى مالبثت ان تكررت فى العراق فأخفقت ، ولكن أمرها لم ينقطع هنا . ولاننى كمواطن عربى ،مذعن للمحرمات اكتفى بتذكير القارىء باسم هذه الشركة التى مازالت فى بعض اراضى العرب الصحراوية تقيم الثورة الزراعية ، والتى لعبت دورا تقدمي المظهر من قبل فى بلد عربى آخر اذ أدخلت المكننة والرسملة الى ريف خصيب وبالغ التخلف ، ولكنها الستارة الصهيونية القديمة الجديدة .

بطل رشاد أبو شاور الفلاح العجوز (جيل الأجداد) يوصى حفيده النازح وهو على صدر امه : «شايف هالشجر ، هالتين والزيتون والعنب ، هالأرض اللى مثل الحنون .. هاذى الك ، يوم ما ترجع إلها تذكرنى .. انطلع فيها مليح . خليك تظل تذكرها حتى ترجع إلها»[1] ان رواية (أيام

الحب والموت) تلح فى فضح الطبقة الاقطاعية فى منطقة الخليل - وقرية ذكرين حيث مكان الرواية تحديدا - هذه الطبقة هى التى تعاملت آنذاك مع الصهاينة ، وقبلهم مع الانجليز ، وقبل اولاء وأولاء مع الأتراك . وهى التى سيطرت على الأرض بوسائل شتى منها الطغيان العشائرى ومنها مغازلة الوجهاء والأعيان ومنها فرض الاتاوات والسخرة على الفلاحين ، وفى كل مرحلة : الأتراك والانجليز والصهاينة ، قام من بين الفلاحين الفقراء من يقاوم ، فأبوعمران يقتل الاقطاعى هاجم ويتحول ضريح الفلاح الثائر الى مزار القدس للقرية . ومحمد (المرابع) يخطو بالمقاومة الفلاحية خطوة أبعد ضد الانجليز ، وخاصة فى فترة حلفهم غير المقدس مع الصهيونية إبان الانتداب . ويقضى محمد شهيدا فى الحركة الأولى بين فلاحى قريته ومستوطنى كبانية موسى ، هذه المستعمرة الصهيونية التى أقيمت بجوار ذكرين ، والتى لم تكن لتنتصر لولا تدخل الانجليز .

لم يهدأ الصراع فى ذكرين قبل صيف النزوح ١٩٤٨ . فى ثورة عز الدين القسام ١٩٣٦ - ١٩٣٩ قلعت ، وفى المعارك التى سبقت دخول جيش الانقاذ أبلت . ولكن الضابط الكبير فى هذا الجيش اذ حضر الى القرية فقد كان برفقة (داهم العواونة) الذى عين قائدا للمسلحين !! الاقطاعى يعين بدلا من الفلاح المقاوم المجرب ، والخيبة المريرة والحاقدة والمتسائلة تطبع وجوه الفلاحين الذين يتعرفون فى حملة جيش الانقاذ على الشاويش المصرى الصعيدى حسن . لقد فر حسن من الحملة على السودان الى جيش الانقاذ ليحارب مع الفلسطينيين ، ومن هنا توطدت صلته بالعسكرى السودانى مجيد . وفى جلسة مكاشفة مع الفلاح الذى كان يفترض ان يقود المسلحين بدلا من الاقطاعى يقول الشاويش حسن «ما يجرى فى الصعيد يشابه ما يجرى هنا» .

تقفل الرواية بفقرة لاحقة لما بعد ١٩٤٨ حيث يجرى تعقب الاقطاعى والضابط فى مدينة الخليل لكن إصابتهما لا تكون قاتلة .

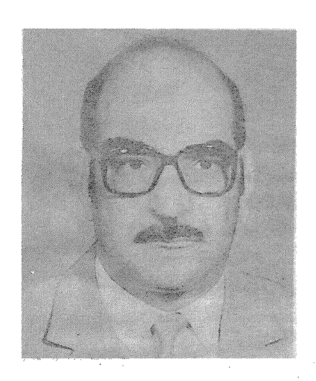
حسنا . لم تكن الاصابة قاتلة ، لكنها الاشارة الى بداية الفصل التالى من الملحمة الفلسطينية منذ اربعين عاما . انها قدر ذلك الولد الفلسطينى النازح على صدر امه صيف ١٩٤٨ .

★ ★ ★ ★ ★

حربا بعد حرب ترى رشاد أبو شاور يقدم رواية إثر رواية ، آخرها كانت (الرب لم يسترح في اليوم السابع[1] لحرب ١٩٨٢ ، ومرة اخرى فى سبيل (اللغة المنسية – مع الاعتذار لأريك فروم – أختار رواية (البكاء على صدر الحبيب)[2] لحرب ايلول ١٩٧٠ .

لقد امتلأ الخطاب الروائى الفلسطينى بعبارة الحرب ، وخاصة منذ أيلول ١٩٧٠ ، ولم يكن الانتاج الروائى العربى بعامة أقل امتلاء . انها العبارة الروائية عن المخاض الفلسطينى والعربى ، حيث تطلع أوراق الانكسار والشهادة والخيانة ، حيث يطلع المثقف المقاتل الملوث بالبورجوازية الصغيرة ، والمقاتل العادى المنبثق من القاع الاجتماعى ، حيث المنظمات والسلطات .

فى هذه الرواية مشى أبو شاور قدما - رغم الفاصل الزمنى القصير بينها وبين سابقتها فى رسم الشخصية وفى صنعته الدقيقة البسيطة



محمد عابد الجابرى

الشفافة التى تجعل نصه الروائى أقرب الى الحكى الشعبى ، بدءا من الالحاح على العامية الفلسطينية الى جملة البنيان الروائى .

ها هنا ترك الكاتب لكل شخصية ان تترجم لنفسها وتضىء سواها ، دافعا بتوتر النص مع كل إضافة وشخصية وخطوة ، ليرسم هذا المال بعد الحرب . فبعد مرحلة غيفارا وهوشى مينه ، وحرب العصابات وسائر مفردات اللغة المنسية اليوم جاءت مرحلة (فن الحب) ، موسم الموت المجانى ، ولعل رشاد ابو شاور قد كان من أجرأ وأول الكتاب الفلسطينيين الذين غامروا بفتح الجرح على آخره ، والتبصر فى السلبيات والأخطاء ، ومواجهة الذات ، بعيدا عن الزيف والنرجسية واسلوب النعامة . هكذا جاء خطاب (البكاء على صدر الحبيب) يصدح : الذين قادوا الهزيمة هم هم ، لم يتغيروا ولم يحاسبهم أحد . والذين جاءوا متأخرين ولعبوا بالشعارات التغيرية سكتوا حين ألقمت أفواههم بالبريق ، ونقرأ : «انتم الذين تجلسون فوق . انتم الذين تعيشون حياة لا يحياها وزراء .. أنتم الأمراء الجدد ، كنتم تصدرون الأوامر من دمشق ودرعا وبيروت ..كانت أجهزة اللاسلكى وسيلتكم النضالية .. اللعنة على الكذابين» (ص٢٨/ ٢٩) .

حين تعاد قراءة (البكاء على صدر الحبيب) اليوم يتجلى بقوة كم كان فى خطابها من نبوءة ، وخاصة لهذا الشتات والمآل الفلسطينى بعد حرب ١٩٨٢ .

لقد أخذت فلسطين مع حرب أيلول ١٩٧٠ وحرب بيروت ١٩٨٢ الأهليتين ، تغدو فى أس العنف الذى تشهده الأرض العربية اينما كان وكيفما كان . واذا كان ثمة بعض المبالغة فى مثل هذا التعميم حتى اليوم فلن يكون من المبالغة أن يقال ان الصراع العربى الاسرائيلى هو فى أس العنف الذى تشهده الارض العربية ، اهليا كان أم نظاميا . وإذاصح ذلك ، وان بقدر محدود ، يغدو

من المفهوم ان نرى التعبيرات الفلسطينية العديدة فى الخطاب الروائى العربى ، ان نرى تعبيرات الصراع العربى الاسرائيلى العديدة فى هذا الخطاب وهذه النقطة سوف نعود اليها فيما بعد ، اما النقلة التالية فهى الى نص روائى فلسطينى آخر يقيم كاتبه فى الأرض المحتلة ، وقد عرف كشاعر لا كروائى ، انه سميح القاسم فى (الى الجحيم أيها الليلك)[1] .

★ ★ ★ ★ ★

الآخر ليس الاستعمار فقط .

كما الروايةالعربية بعامة ، طرحت الرواية الفلسطينية المكتوبة فى الداخل خاصة اشكالية وعى الذات والعالم ، وعى النحن والآخر ، عكس الاتجاه الذى كان سائدا فى الرواية العربية ، حيث باتت بؤرة الصدام فى «مركز النحن لا فى مركز» الآخر ، وحيث لم يعد الآخر هو الغرب الاستعمارى المعهود فقط .

وفى هذه التجربة الفلسطينية ما يميزها بنماذجها المحدودة حتى الآن . فالآخر لم يقدم من مركز محدد ، بل من شتى المواطن التى هاجر منها اليهود إلى فلسطين . والآخر هنا هو مستعمر مستوطن ، والصراع معه مصيرى بالمعنى الملموس لكلمة الحياة والموت . ولعل التجربة الجزائرية من هذه الزاوية هى الاقرب الى التجربة الفلسطينية .

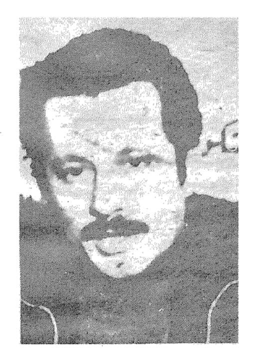
تحمل رواية سميح القاسم عنوانا إضافيا هو (حكاية اوتوبيوغرافية) . وهذا ما يثير مشكلية تحديد الجنس الأدبى ودور كل من النص والمبدع والناقد فى ذلك . ثمة ها هنا ما نقع عليه عادة فى الحالة الاوتوبيوغرافية من مادة ، ولكن ذلك ليس سوى واحد من العناصر الفنية العديدة والغنية التى يجسد النص جدلها .

البطل هنا كما هو فى الروايات المماثلة : شاب مثقف . ورحلة البطل من حيفا الى تل أبيب الى القدس الى حيفا هى الحركة الأساسية . الاشتات السيرية متوافرة ، والحكى ، والتذكر ، والترميز ، والاسطرة ، ولعبة توازى المستويات الزمانية والمكانية ، الأمر الذى صنع بجماعه وباندغامه وبجدليته الفنية عالما موارا بالدلالات ، لم يعد النص معه حكاية أو اوتوبيوغرافيا أو حكاية اوتوبيوغرافية وحسب . وكثيرا ما يكون تدخل المبدع أو الناقد فى تحديد جنس النص عامل تشويش .

مع هذا النص يجد المرء نفسه إزاء عمل روائى بالغ الشفافية ، ولعله شديد التأذى من العملية التحليلية ، ولكن ذاك هو (الشر) الذى لا بد منه . أقانيم النحن تتبدى هنا فى : الأنا ، الفلسطينيون ، العرب ، تلمس هذه الأقانيم – وازاءها الآخر – يتطلب مراقبة الضمائر فى النص .

اقانيم الآخر هى : روت ، اسرائيل ، موسكو .

العلاقة التى يجسدها النص بين الأقانيم الستة،وخاصة عبر الحركة الأساسية،الرحلة المذكورة ، تؤخذ بالواقع الاحتلالى (اللامعقول) . هكذا ينتج خطاب روائى معقول جدا ولا معقول ابدا . خطاب تتداخل فيه الأزمنة ، تتقمص الشخصيات ، يكون الحكى والسرد والشعر والغناء والاسطورة . خطاب يرمى بدلالاته على طريق تطور الموقف فى الواقع الاحتلالى الصهيونى ، حيث ليس للنحن سوى المكان والفعل واحتمال الفعل ، وبالتالى استعادة الزمان الضائع ومعانقة



الزمان القادم . الموقف من الجدال المفيد فى عقود قليلة يرتسم على النحو التالى :

- النحن الفلسطينية تتحول من السلب الى الايجاب بحدود الفعل باتجاه (دنيا) .
- النحن العربية مصادرة من جيش الانقاذ حتى السادات .
- الآخر/ العالم محدود الفاعلية (التقدميون : روت) ولكنه أيضا أساسى الفاعلية حين يتحدد بموسكو .

الآخر/ اسرائيل : الصراع معه مصيرى سواء أكان (العاهرة) أم الحبيبة (روى) . وينسحب ذلك فى هذا الخطاب على سمسار الاراضى الفلسطينى والأطراف العربية المماثلة فى مرحلة كالتى نعيش ، حيث تموه او تلغى أو تؤجل اساسيات الصراع العربى الاسرائيل ، وحيث يرجح خداع (النحن) لنفسها للدخول فى العلاقة التى يريدها الآخر ،فى مرحلة كهذه تطلع رواية كهذه من داخل الأرض المحتلة ، تنبض بالرؤية التاريخية وبالدم المسفوح ، وترسم الصراع العربى الاسرائيلى فى مرحليته وفى تاريخيته .

يخاطب الراوى حملقة ابناء سام التى يدعى اليها فتكون رحلته : «المهم ان تفكروا بجد فى سبيل ما ، فى ثغرة ما ، للخروج من حلقة الدم المفرغة ، العدل المطلق فى حالتنا هذه شىء مستحيل ، لن نتفق عليه الان ، وقد لا نتفق عليه لعدة أجيال . اعترفوا لى بشىء من العدل والا فساخذه بكل ثمن» (ص١٥) .

اذا كان هذا ما يخاطب به الراوى التقدمى اليهودى ، فكيف وبماذا يخاطب الصقور الاسرائيليين ؟

لقد قال النص ذلك. ورأينا الراوى يعين الفدائى على التخفي بعد تنفيذه لعمليته،فى الوقت الذى يلح فيه على المعنى الانسانى التاريخى للصراع ، اذ يرسم الانتصار فيه على انه انتصار للظالم ايضا على طاغوته كما للمظلوم على مهانته .

٥ ـ حول الخطاب الروائى العربى/ الفلسطينى :

انها الحرب حقا . حرب على الحدود وخلف كل الحدود . اعمال فدائية أو انتفاضة الحجارة ، حروب أهلية ونظامية ، حرب على النفس أيضا .

هى حرب مجنونة جدا وعاقلة جدا . الصقر الاسرائيلي كما الحمامة الاسرائيلية،وكما سبق ان مر معنا ، حربه لا عقل لها الا بسلامه هو .

أما الطرف الآخر فله خطابان : السائد العربى والمقموع العربى . ولكل منهما حربه وسلامه مهما تسيد الأول وانقمع الآخر .

بالطبع ، ليس هذا وجيزا ولا ترميزا للصراع العربى الاسرائيلى . لكنه العصب الذى يحرك هذا الصراع ويصنع خطابه الروائى على طرفى الحدود .

لنتابع الآن هذا الأمر ، هذه الفلسطنة فى الخطاب الروائى العربى .

★ ★ ★ ★ ★

لقد بدت حرب ١٩٦٧ فيما بين الحروب العربية الاسرائيلية والحروب الأهلية العربية الأكثر رفدا لهذا الخطاب . ومن الروايات المبكرة الهامة كانت (عودة الطائر الى البحر) لحليم بركات ، ورواية (الصمت والصدى) لأمين العيوطى،حيث يطالعنا ذلك الصوت الذى أعقب الهزيمة،منقبا فيها ، يصدح بالبديل الفدائى (هكذا أيضا فى رواية نجيب محفوظ : الحب تحت المطر) . وهو فى هذه الأعمال المبكرة كما فى الأعمال اللاحقة يظل صوت البطل المثقف البورجوازى الصغير الخائب المفجوع . ان النزوع العام نحو جذرية الموقف من الصهيونية ومن الذات ظل مطبوعا على الغالب بالانفعالية والمازوخية وردود الفعل،ظل موسوما بميسم البرجوازية الصغيرة الناهضة فى الخمسينات والمهزومة فى الستينات بعد ان تزلزل بها العرش كما تزلزلت البلاد .

النشوز على ذلك ظل محدودا . كما هى رواية ممدوح عدوان القصيرة – او قصته الطويلة (الابتر) ، والتى قدمت بطلا عجوزا رفض ان يغادر قريته (المنصورة) ايام حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ على الرغم من تدفق النازحين الى دمشق عبر القنيطرة . هكذا بات العجوز وحيدا ، ولكنه صلب متين الجذور ، تتعالى نقمته على الجيل الجديد الذى خسر الحرب ، وتروح وحدته أيضا تنخر فيه . انه تنميط روائى للجيل السابق ، لكنه تنميط يطرح السؤال عن مصداقيته التاريخية . فجيل ادريس قد خسر هو الآخر حرب ١٩٤٨ ، كما خسر الجيل التالى حرب ١٩٦٧ .

لم ينج ادريس ، الفلاح العجوز ، من طغيان لوثة المثقف ، إذ وشى تصوير العلاقة بالأرض (بكلام) اجدر بالمثقفين منه بإدريس ، فكأنما قلم الكاتب يزاحم تنامى شخصية بطله،على الرغم من انزلاق هذا القلم الى تقديس البطل ومبالغته فى نمذجته . وإذا اضفنا الى ذلك شخصية الفدائى التى جاءت نسخة عن الجيل القديم وكذلك ارتباك تصوير الاسرائيليين ، فاننا نرى أنفسنا أمام عمل غير بعيد فى جوهر خطابه عن الأعمال المذكورة قبله ، وانه لم يذهب بنشوزه عنها بعيدا .

أما هانى الراهب فقد أتى أمرا اكبر وأجدر فى روايته (ألف ليلة وليلتان) .

لقد أعلن هذا الكاتب فى أواخر الستينات انه يحل النضال ضد اسرائيل فى المقام الأول ، وقال : «ان هذا الوضع لا يعنى نظم مدائح للفدائيين أو غزليات فى الصفات العربية النبيلة ، أو هجائيات فى الاستعمار والصهيونية . المهم ان نبحث ونعمل فى تكوين الفداء»[١] .

فى (ألف ليلة وليلتان) نرى الكاتب يتصدى لمغامرة فنية كبيرة ، يتخذ لها ما وسعه من عدة ، لا يمارى فى طموحه لتشييد عالم روائى كبير ومميز، ، ولا يوفر من أجل ذلك خبرة فنية مجربة ، على يده أو فى فن الرواية الحديثة . والعناوين التى تعلن عما أراد أن يدلى بدلوه فيه تقدم جملة خطيرة وواسعة : ممارسة البورجوازية الصغيرة للسلطة ، الفوضوية ، التمركس ، صراع الأجيال صراع الطبقات ، مقدمات الهزيمة ، العسكرتاريا ، المثقف ، الحزب الثورى ، الجنس ، القومية ، العمل الفدائى ، بيروقراطية المنظمات الشعبية ، وليس آخرا : المستقبل .

حشد من الشخصيات تلعب فى هذه القضايا وتملأ ذلك العالم ، تتوزعها مجموعتان : البورجوازية الصغيرة الى اليمين ، والبدائل العمالية الى اليسار ، وعلى الرغم من الارهاق الذى لا يخفى نفسه فى محاولة تشييد هذا البناء ، فقد اكدت هذه الرواية مكانة صاحبها ودفعت بمغامرته الروائية قدما ، وهو الذى قدم فى مطلع السبعينات (الوباء) إضافة كبرى للرواية العربية .

انه نشور أبعد عما تقدم برسم الانعطاف اليسارى الطارىء اثر هزيمة ٦٧ على كثير من العطاء الروائى وغير الروائى ، متخففا من المبالغات والعقد والحساسيات ، طامحا ومكابدا من اجل تعميق وتصليب الرؤية ، والمضى بالتجربة الروائية العربية الى آفاق أثرى .

★ ★ ★ ★ ★

مع حرب تشرين/ اكتوبر ١٩٧٣ اختلف الأمر بالطبع ، لم يستوف الخطاب الروائى العربى ما عنده فى الحرب السابقة ، وليس بين الحربين غير ست سنين . ولذلك مازال هذا الخطاب يطلع حتى اليوم بجديده فى يونيو / حزيران ١٩٦٧ .

على أنه بعد ١٩٧٣ نلاحظ مسارعة عدد من الكتاب الاعلاميين أو الانتهازيين أو السلطويين للكتابة عن حرب تشرين . ومن المفارقة ان ما سبق فى هذا الاتجاه قد جاء بجملته قاصرا عن ان يكون عملا روائيا يقف على قدميه ، ونكص عن المستوى الفنى الذى تحقق للرواية العربية حتى السبعينات[١] .

على العكس من ذلك نرى مساهمة اغلب الكتاب الآخرين الذين حاولوا تقديم رواية هذه الحرب فهذا جمال الغيطانى يكتب رواية (الرفاعى) وهذا يوسف القعيد يكتب (الحرب فى بر مصر) وقبلها (يحدث فى مصر الآن) ، على ان مجمل الخطى المتحققة فى مسألة الرواية والحرب ظلت محدودة ، على الرغم مما حققته على يد الكتاب الذين لم يقلبهم النصر ابواقا ، لم يعمهم النصر كما لم تعمهم الهزيمة السابقة فى ١٩٦٧ واللاحقة فى ١٩٨٢ .

★ ★ ★ ★ ★

ولعل المرء لا يتعجل إن ذهب أيضا الى محدودية ما تحقق من خطى تلك المسألة بعد حرب ١٩٨٢ أو بعد الحرب الأهلية اللبنانية (الحرب الأهلية العربية بالأحرى ، والحرب العربية الاسرائيلية الوجيدة الطويلة المدى ايضا) . واذا كانت مساهمات اسماعيل فهد اسماعيل أو ياسين رفاعية أو

قمر كيلانى تبدو متواضعة على خلاف ما بينها ، فان ما قدمته غادة السمان والياس الديري والياس خورى وصنع الله ابراهيم جاء أمرا آخر . إن نصوصا مثل (بيروت بيروت) و(ليلة المليار) و(الليالى البيضاء) وعودة الذئب الى الوقوف ليست فقط رواية عن تلك الحرب بل هى انجازات فنية ، وربما جاءت كذلك لأنها حقا رواية حرب ، وربما استطاعت ان تكون رواية حرب حقا بفضل انجازاتها . لكن معاينة هذه الانجازات وسواها مما ليس حصره او حصر سواه وكدنا هنا ، لا يقلل من حقيقة تواضع الانجاز الروائى العربى عن الحرب . ولا يغير من ذلك الانتاج الروائى الذى طلع فى العراق خلال ما انقضى من الثمانينات ، وتحت وطأة الحرب العراقية الايرانية ، غير البعيدة بحال عن الصراع العربى الاسرائيلى . وأجد لزاما على وفى حدود اطلاعى على الانتاج الروائى العراقى المتصل بالحرب المذكورة ، ان أشير الى التأذى البالغ الذى نال ذلك الانتاج جراء الحاحه على الدعاوية وفجاجة الخطاب الايديولوجى . وهذا الأمر كما هو معروف

فى الفن الروائى بعامة ، عربيا وعالميا ، لا تغفر له النية أيا كانت ، ولا يعوضه الموقف . فدلالة النص أو خطابه الايديولوجى ينبغى ان تتسرب فى جملة النسيج الفنى ولا يقوم النص على عكاز من هذا القبيل . ولقد سبق ان اشرت الى مثل ذلك فى معالجتى لرواية المرصد والجبل لحنا مينه ، وهما عن حرب تشرين/ اكتوبر وكذلك فى معالجتى لرواية عبدالسلام العجيلى (أزاهير تشرين المدماة)، وسوى ذلك من الروايات المتصلة بحرب ١٩٧٣ ، والتى تظل على أية حال أقل فجاجة ودعاوية وصراخا مؤذيا بل ومدمرا للأدبية ، من الانتاج الروائى العراقى المتصل بالحرب والصادر فى الداخل ، ومرة أخرى ، فى حدود اطلاعى الذى ادعى انه شمل النصوص الصادرة حتى منتصف العام المنصرم ١٩٨٧ .

من ناحية اخرى ومقابلة ، صدرت نصوص عراقية فى الخارج ، يستوى قوامها الروائى بمعزل عن الدلالة والخطاب الايديولوجى الذى تحمل ، وهو يناقض أو لا يتسق مع ما صدر فى الداخل ، ويتجاوزه فنيا ، بما لا يقاس ، وأقرب أنموذج أمثل به هنا هو (أسام من أعوام الانتظار) لموسى السيد .

والحق ان هذا الانتاج الروائى العراقى بمجمله ، بنقيضيه ، يطرح علينا بشكل اقوى بكثير مما كان فى اعقاب حرب ١٩٧٣ مسائل جمة تتصل بالرواية والحرب ، تتصل بالخطاب الروائى العربى المعاصر ، وبأدبية الأدب وايديولوجيته بعامة .

ذلك أن وطأة الاعلامية وصراخ الدعاوية وما يجران من تزييف يجهض أدبية النص ، ويجير الأدبى لصالح السياسى ، ايا كان هذا السياسى ، وليس بالايديولوجيا وحده يقوم النص ، كما انه لا نص برىء من الايديولوجيا .

فإذا ما انضافت الى تلك الوطأة وذلك الصراخ سطحية الخبرة بالموضوع ، وضعف المعالجة ، فمن الطبيعى أن تأتى اذن الشخصية الروائية مهلهلة ، بوقا مثل خالقها ، فاقدة للقدرة على الحركة المستقلة والاقناع والتأثير . من الطبيعى فى حال كهذه ان يأتى النص اقرب الى الريبورتاج الصحافى ، او التقرير ، أو الخاطرة ، أو الخطبة ، أو أى شىء آخر غير الرواية . والسؤال الوجيه هنا : لماذا نفتقد فى الخطاب الروائى لحرب ١٩٦٧ مثل هذا الزبد الذى طفا على سطح حرب اكتوبر ١٩٧٣ وبخاصة على سطح الحرب العراقية الايرانية ؟ لماذا لم يظهر مثل هذا الزبد فى الخطاب الروائى الفلسطينى الصادر داخل الارض المحتلة ، تحت الهيمنة الاسرائيلية وآليتها القمعية الشمولية والمتطورة ؟ هل العلة فى ان الكاتب الفلسطينى هناك معافى من ذيلية الكاتب العربى للسياسى العربى ؟ هل العلة فى ان فسحة الكاتب الفلسطينى هناك تظل رغم كل شىء اكبر .. مما يتبقى للكاتب العربى من فسحة يوما بعد يوم .

انها تساؤلات تدلل على المسألة ولا تحيط ، بها ، وهى تساؤلات وثيقة الصلة بالخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى ، بفلسطينية الرواية العربية .

* * * * *

خاتمة : اللغة المنسية واللغة الجديدة

فى ختام دراسته الوجيزة والألمعية لغسان كنفانى ، يقول الناقد الفلسطينى يوسف اليوسف : «أما اليوم فإن كويتب عصرنا يتنفس فى مناخات معسكر داود ، ويتغذى بمعطيات ،زمن لايشتهى العظمة ولايشجع عليها ، أية عظمة ، مهما يك صنفها . اما على مستوى الكتابة ، فإن عصرنا لا يطمح بأكثر من النص الصحفى السريع الصغير الذى لا يتغذى حجم السندويشة ، أو علبة البيرة أو المنزل المسبق الصنع . انه زمن التعليب، او تقليص الأشياء الى حجوم العلب . اما النصوص المدسومة والكونية المساحة ، فلا تهم عصرنا من قريب أو بعيد .

وعلى أية حال ، فلئن لم تخرج الكتابة الفلسطينية من طور التقلص هذا ، فان الفلسطينيين سوف لن يملكوا شكسبيرهم الخاص فى أى يوم من الأيام» .

لقد توجت هذه الخلاصة التى اختلف مع كل ما يتلو جملتها الأولى دراسة بالغة النفاذ والجدة والخصوصية لواحد من أبرز من أسس وأسهم فى الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى وهو غسان كنفانى .

فهذا العصر ، عربيا وخارج الاطار العربى ، عصر يشتهى العظمة ، بمعنى الفعل الانسانى الفردى والجماعى المجيد ، الفعل التاريخى الذى يجترحه مواطن نكرة فى جنوب لبنان أو فى سجن عتيد من السجون العربية المتكاثرة أو طفل فى سن الحضانة يرمى الخوذة الاسرائيلية بالحجارة ، فيقبض العسكرى الاسرائيلى عليه ويسأله ::

- من حرضك على هذا ؟ من علمك هذا ؟

والطفل لا يجيد لعبة كتم المعلومات الخاصة بالسجناء السياسيين العرب وغير العرب ، ولذلك يمشى أمام العسكرى الاسرائيلى إلى من حرضه وعلمه ، فاذا به طفل آخر يصغره ، ويصنع هو ايضا عظمة هذا العصر .

هذا العصر معنى جدا رغم وجاهة كل ماذكره اليوسف عن التعليب والكتابة/ السندويشة بالنصوص المدسومة والكونية المساحة.وقد قدمت الرواية العربية مساهمات متفاوتة من هذا القبيل ، ولعل أقرب مثال هو مدن الملح لعبدالرحمن منيف ، والوباء لهانى الراهب ، ووليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر ، وليلة المليار لغادة السمان ..

بيد ان هذه المساهمات وسواها من مساهمات الكاتب والكويتب العربى تتنفس حقا منذ عقد من زمن فى مناخ معسكر داود .. انه - على مستوى الكتابة الروائية - زمن الانجازات الأكبر التى تحققت عربيا ودفعت بأسماء عدة الى مصاف (الرواية العالمية) مع تحرزى الشديد على تلبس هذه العبارة . وهو ايضا على هذا المستوى وسواه زمن طغيان الزبد المدجج بشتى انواع السلطات القامعة من الانموذج الطارف التليد للمستبد العربى الى لعبة الترجمة الى اللغات العالمية الى الفورة

المنهجية والفنية فى العواصم الثقافية الغربية الى بريق مكافآت الصحف والمجلات والندوات للكتاب العرب إلخ ..

هو مناخ يدفع أمام الكاتب المعنى – لا الكاتب البوق – بكل كبيرة وصغيرة دفعة واحدة ، فى حياته الشخصية ، فى ثقافته ، فى مواطنيته ، فى المهام التى على كتابته ان تنجزها تجاه راهنه ، وتجاه ماضيه/ تأريخه القريب والبعيد . مناخ بالغ القتامة ، موئس ، بقدر ماهو محرض وحافز وموعد . ومن الزاوية التى تعنينا هنا أسوق على سبيل المثال كيف بات على الروائى أن يتعامل مع المعطى الجديد المتمثل بكون هذا الاسرائيلى وتلك الصهيونية مثلا قد باتا قريبين جدا منه ، فى بيروت او القاهرة ، او الدار البيضاء ، كيف بات على رؤية الروائي ان تتعامل مع مفهوم السلام ونهاية الصراع العربى الاسرائيلى وبالتالى مع مفهوم الحق والعدل ، مع التاريخ .

لقد كان فى اللغة المنسية التى ذكرت من قبل مفردات جمة طافحة بالديماغوجيا ولكنها لم تكن كلها كذلك . فالفدائى ليس ذكرى ماضية عزيزة أو مرعبة أو مرفوضة أو مطلوبة . انه حاضر ايضا فى طائرة شراعية تهاجم موقعا عسكريا اسرائيليا داخل الاراضى المحتلة وليس فقط خاطفا لطائرة بين جنيف وباريس وعاصمة عربية ما . انه حاضر في بحار فلسطيني يهاجم موقعا عسكريا اسرائيليا يجول معربدا فى السواحل العربية . ولكن الفدائى ليس المفردة الوحيدة فى تلك اللغة . ولئن كان في تلك اللغة ما ينبغي ان يجبه الجديد أو ما قد استهلك بفعل التطور الطبيعى أو المبتسر ، فان فيها مايزال حيا وما غدا اكثر ضرورة ، وفى رأس ذلك مفردة الفدائى ، الفلسطينى او العربى . وكل مفردة قديمة أو جديدة ، منسية أو ميتة أو جديدة تعنى للرواية حالة أو حدثا أو عنصرا للرؤية ، تعنى امرا روائيا بقدر ما تعنى امرا مواطنيا ، انسانيا ونضاليا وثقافيا . ومن هنا يبدو مد كبير أمام الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى من العلامات الجديدة ، مثلما يبدو أمامه بعض من العلامات التى تلمستها فيما تقدم ، مما ينبغى تطويره وتجذيره أو مما ينبغى تجاوزه . فاحتكار شخصية المثقف مثلا لبطولة رواية حرب ١٩٦٧ . علامة ينبغى ان يعاد النظر فيها ، وبخاصة شخصية المثقف البرجوازى الصغير الذى لم يعد فى نهاية الثمانينات البطل الذى كان اجتماعيا وثقافيا وروائيا شأنه قبل عقد أو عقدين . والهالة التقديسية الاسطورية التى غلبت على شخصية الفدائى علامة اخرى تحتاج الى ما تحتاج اليه سابقتها . ولأنه ليس لمثل محاولتى هذه أو أية محاولة ان تسوق التعاليم او تقدم جردة بالعلامات المطلوبة للخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى ، فاننى اكتفى بهذه التساؤلات ، أو الترسيمات ، وما تنطوى عليه ايضا من اقتراحات وإيماءات . واذا كنت قد ابتدأت منطلقا من فلسطينية الرواية العربية ، فلعل التوقف الآن عند الالحاح على التفكر فى اللغة المنسية وفى اللغة الجديدة المنشودة ، ان يكون هو الآخر توكيدا على فلسطينية الرواية العربية ، على فلسطينية العربى ، فى هذا الزمن الفلسطينى جدا ؛ من اول معتقل عربي الى أول طائرة عربية تغير أو عربدة اسرائيلية تسرح وتمرح فى الخلاء العربى الرسمى الى آخر كتاب يعجز الغلاء أو الأمية المواطن عن اقتنائه الى اخر مسام الجلد العربى المسلوخ الذى يتنفس هواء معسكر داود .

اللاذقية ١٩٨٨

هوامـــش :

١ ــ المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا ، بيروت ١٩٦٤ .

٢ ــ مجلة **الموقف الأدبي** ، العدد ١ / ٢ ، السنة الخامسة ١٩٧٥ .

٣ ــ دار الحوار ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ .

٤ ــ انظر مقدمة كتاب الجابرى : **الخطاب العربى المعاصر** ، ط ٢ ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٥ ، وما انتهى إليه الجابرى فى جملته لا يستقيم مع الجانب الروائى فى الخطاب العربى المعاصر . فإذا صح تشخيص الجابرى لهذا الخطاب ، فإن الروائى منه ، وفى نهضته الأخيرة خاصة منذ عقدين ، انطوى على وعى آخر ، يتوجه نحو « الاستقلال التاريخى » وحققت مدى مامن التحرر من سلطة النموذج – السلف وهو مع الرواية : الآخر الغربى . وليس الوعى الذى يطرحه الخطاب الروائى فى جملته وعياً مزيفاً ومستلباً . فلعل هذا الخطاب قد أنجز درجة أو أخرى فى حقله مما لم ينجزه الخطاب العربى أو لم ينجز موازيه فى الحقول الأخرى .

٥ ــ **الموقف الأدبى** ، دمشق ، العدد ٨٤ ، نيسان ١٩٧٨ ، ص ١٠٤ .

٦ ــ من مقابلة مع جريدة السفير البيروتية فى ٢٣ / ٤ / ١٩٧٨ ، وانظر مادار حول ذلك من مناقشات فى مجلة البلاغ البيروتية – محتجبة – حول الأدب وحرب تشرين بتاريخ ١٥ / ١٠ / ١٩٧٣ .

٧ ــ انظر إجابته فى الاستفتاء الذى عقده **أحمد محمد عطية** حول الرواية والحرب فى كتاب (**أدب المعركة**) . دار الجليل ، بيروت ١٩٧٤ . وقد قدم القعيد أيضا رائعته الأخرى (**يحدث فى مصر الآن**) فى المغامرة الروائية للحرب ، أم أن الحرب فقط هى وقت تصادم الجيوش ؟ .

٨ ــ مطبوعات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ .

٩ ــ طبعة دار العودة ، ص ٧٨ .

١٠ ــ دار الحوار ، اللاذقية ، ١٩٨٦ .

١١ ــ دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ .

١٢ ــ دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ .

١٣ ــ من شهادته لمجلة الطليعة المصرية – المحتجبة – العدد ١٢ ، كانون الأول ١٩٦٩ .

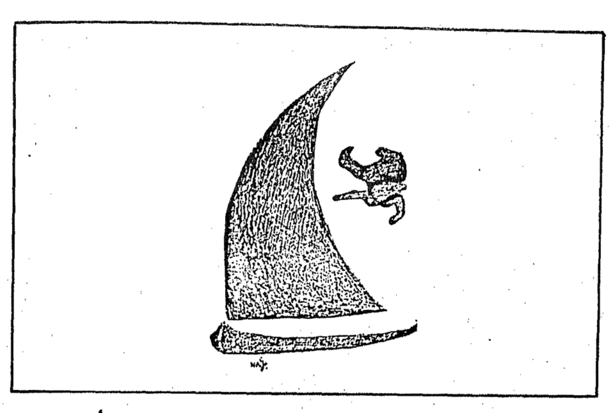
١٤ ــ من روايات يوسف السباعى إلى حلمى القاعود إلى اسماعيل ولىّ الدين . وليست روايات كوليت خورى أو العجيلى عن هذه الحرب ببعيدة بمعنى ما عن ذلك .

١٥ ــ **غسان كنفانى** ، رعشة المأساة ، دار منارات ١٩٨٥ .

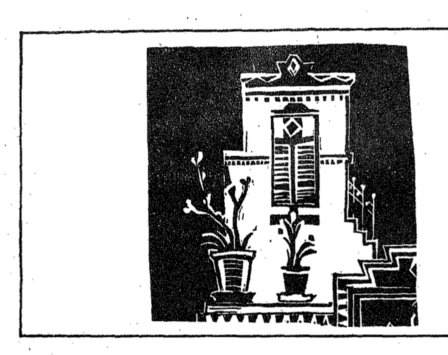


فى نهايـة الغابـة

فى نهاية الغابة ركنت دراجتى على أحد جذوع أشجار البتولا السامقة وانتصبت فاتحا ذراعى اتنفس ملء الرئتين من الهواء الشفيف الطازج وأدور حول نفسى . لكننى ماكدت أتم الدورة حتى جمدت فى مكانى مشدوهاً . كتمت أنفاسى ورحت أركع على ركبتى بطيئاً بطيئاً . أتحاشى حتى الحفيف مع العشب وأنا أتطلع مبهوراً إلى المنظر الخرافى الذى لم أتخيل وجوده فى هذا المكان ، على الحدود بين شرق أوربا وغربها .. سرب نساء صغيرات عاريات تماماً ، ورديا تماماً ، يتراكضن على الخضرة عند حافة بحيرة دائرية مقفلة لامعة الصفحة ، أمام قوس من البيوت الخشبية البيضاء . ولم يكن إتجاه الهواء يحمل إلى سمعى أى صوت . كأننى فى حلم . ورحت أتذكر وأعى عبر انشداهى تلك اللافتات التحذيرية التى صادفتنى وأنا أتسلل بالدراجة عبر دروب الغابة : « يحظر الدخول . منطقة استشفاء خاصة » . وبالفعل أحسست وأنا خارج المشهد كأننى أغتسل فى ماء صاف وعذب . كأننى مولود يتطلع بانبهار



وشغف باتجاه ضوء نافذة صباحى . ولازم خاطرى ذلك الحلم الذى كنت أراه كثيرا فى طفولتى الباكرة .. ملاءات حريرية بيضاء يملؤها الهواء كأشرعة أفقية .. تسبح طائرة وأنا أتقلب بانعدام وزن عليها . ولم يكن هناك أى إحساس بجسمى وقد رقدت فى الشعب رافعاً وجهى إلى هذا الحلم الغريب أمامى .. سهل أخضر وبيوت بيضاء أليفة وبحيرة هادئة وسرب من العاريات الورديات يتراكضن بلا صوت . كن ورديات ربما بفعل حمية التراكض . وكأنهن صورة فى لوحة . لولا الحركة لقلت إنهن صور فى لوحة .. لوحة لفنان مرهف الحس شغوف لحد التسامى بهذا اللون الوردى . لقد كن ورديات تماماً تماماً ، ثم اخترقت سمعى صفارة . وحمل الهواء الذى بدا كأنه استدار كلية نحوى فى لحظة خاطفة صوت صرخات نسائية محذرة ، وتصارخ سرب من النساء المرتاعات . رأيت شرطيات فى زى مختلط يخرجن من وراء البيوت ملوحات فى الاتجاه الذى كنت أكمن فيه ، وكن يحملن مناظير مزدوجة وينفخن فى الصفارات . ورأيت الاضطراب يبدّد سرب النساء الصغيرات العريانات وهن يلذن بالفرار مرتاعات فى اتجاه البيوت البيضاء الصغيرة . فاختطفت دراجتى وطرت أهرب . أفر بجنون عبر دروب الغابة الوعرة الملعونة ، ومن بين جذوع الأشجار القاسية . أفر مما تصورت أنه السجن فى أوربا لو قبضوا علىّ . أسابق بدراجتى الريح التى تثيرها عجلات الدراجة المسرعة .. أسابق الطيور التى تفزع من أوكارها بين الأغصان .. أسابق فزع الفراشات المضطربة . وفى أول نقطة من نقاط الأمان أرتمى متنفساً



الصعداء على العشب تاركاً الدراجة تندفع ثم تصطدم بجذع شجرة وتهوى . وألهث منطرحاً على ظهرى فوق العشب .. أغمض عينى وأتنفس عميقاً مستعيداً منظر الشرطيات الممسكات بالصفارات والمناظير وهن يلوحن باتجاهى . أدرك أننى نجوت من مأزق ما .. لعله السجن . السجن ؟ أتخيله فى الغربة . وأدور منقلباً على بطنى إذ يدهمنى إحساس بجيشان مفاجىء ، حارق يتجه متركزاً فى نقطة واحدة ، فكأن خصرى سيشتعل .

لأسباب حرت فى فهمها

لأسباب حرت فى فهمها ، وسط مناخ أوروبى ، أوصتنى زميلتى « ميراسلاف » عندما أتصل بها ويرد على التليفون أبوها أو أمها أن أزعم أننى « ميشا » ، وعلمتنى بالأوكرانية بضع كلمات أبدأ بها الاتصال حتى تمسك هى بالسماعة .

وعند اتصالى عبر احدى كبائن الشوارع سمعت صوت أمها فألقيت عليها التحية وقلت لها إننى أريد محادثة « ميراسلاف » ، فسألتنى عن اسمى ، وفوجئت بلسانى ينفلت : « محمد » عندئذ سمعت صيحتها المتسائلة باستنكار : « تقول



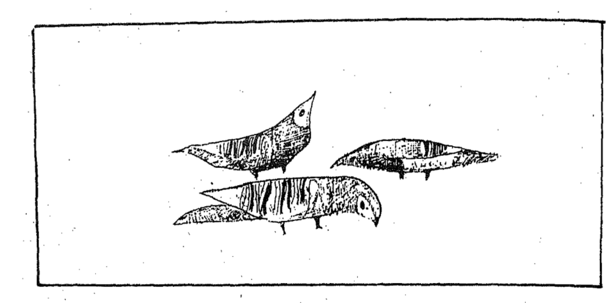
من ؟ » . ووجدتني أصيح : « محمد !!!! د » . وقبلما ينقطع الاتصال من جانبها اكتشف أنني مكثت أرى انعكاساً غائماً لوجهي على جسم التليفون اللامع ، وكنت أضربه بيدي الطليقة وصوتي يردد بلهجة مصرية ، بل منصورية تماما : « محمد .. أيوه آني محمد .. محمد !!! د » . ثم اندفعت خارجاً من الكابينة في انفعال . وإذ لي في الشارع انفجر ضاحكاً .

مكثت انتفض وأتلوى وأقرفص من شدة الضحك ، حتى أحسست بسخونة داخلية غريبة تجتاحني ، وكأنني في ظهيرة يوم من أيام أغسطس المصري . رغم أن الثلج كان يغطي الرصيف تحت قدمي ، ويغطي كل المدى أمامي ، ودرجة الحرارة المعلن عنها في كييف : ١٥ تحت الصفر .

حين مالت

حين مالت عليه وفاجأته بقبلة على فمه في الشارع ، ارتبك بشدة . وصعد إلى الأوتوبيس وهو يتخيل أن كل الركاب ينظرون إليه . لكنهم لم يكونوا ينظرون .

وقرر أن يخصص الغد لقبل الشوارع ، الأوربية ، المباحة ، هذه .



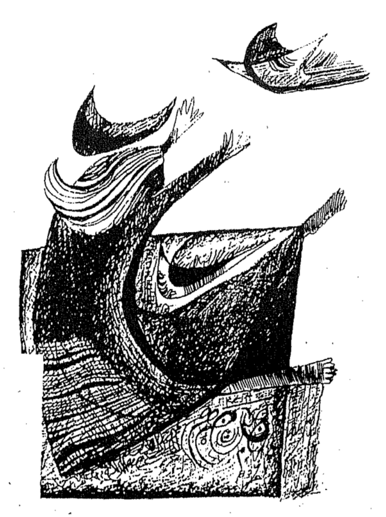
وكأنه يتهيأ لإجراء تجربة علمية خطيرة ، أوقفها عند محطة أتوبيس الأمس : استحضر مايقارب خمس عشرة سنة من أحاسيس القبل الشرقية ، القبل السرية . وفى مواجهتها ، بالضبط ، مال بفمه نحو فمها ..

أحس بطعم الشفاه الناعمة على شفتيه ، نعم ، لكن الأكثر .. أنه أحس فى أثناء ذلك بابتراد ، وكأن مؤخرته عارية .

- تبعاً لنظرات الكراهية

تبعاً لنظرات الكراهية التى كان يشذرنى بها صامتاً كلماتواجدنا عرضا ونحن **جاران فى غرفتين** متقابلتين بفندق شارع الميناء فى بيريه . رجحت أن الصوت العالى السكران صوته ، رغم أننى كنت داخل غرفتى وهو فى سكره لا يدرك أننى أسمعه بوضوح .

كان الشىء المفزع أننى رجحت كونه يوجه كلماته الفظيعة إلى « نيكول فواتى » ، فهذا موعد قدومها وهى لا تتخلف عن موعدها قط . ولا بد أنه قطع عليها الطريق فى الردهة بين الغرفتين ، وراح يهدر : « أيه .. ما الذى يعجبك أيتها الأوروبية فى هذا العربى الجدى .. ؟ أنه يفعل من الخلف ؟ هل يفعل من الخلف ؟ نحن معشر الأوربيين نستطيع أيضا أن نفعل » .



لقد سمرنى حديثه فى مكان قرب الباب ، سمرنى لأنه لم يكن هناك ما يمكن عمله كما تصورت لحظتها إلا قتله . ليس لأجل نفسى تحديداً ، بل أكثر لأجل « نيكول فواتى » النادرة . والتى يستحيل توجيه مثل هذه القذارات إليها ، وبملابسات معرفتى بها . فهى ببساطة إمرأة لها سمو وجمال الفكرة .. أمها بولندية وأبوها فرنسى وهى تسوح فى الدنيا باحثة عن ملامح الفنون فى الحضارات القديمة . وعندما تعارفنا صدفة فى بهو الفندق ، جمعنا ولع مشترك بجمالية إنسان الحضارات الأولى . وكنا نلتقى لنتبادل المعارف فى هذا الشأن ، لم نتجاوز أبداً ، ولم نرد .. لا هى ، ولا أنا . فقد كان الحديث مشبَعاً لحد التسامى ولحد التحليق .

بعد دهر من الجمود استطعت أن أمد يدى وأفتح الباب .. فتحة صغيرة لكنها كانت كافية لكى أرى شبحه وهو يتوارى مسرعاً خلف باب غرفته ، وأرى « نيكول فواتى » أمامى جامدة مذهوله .. بيضاء كالثلج ، حتى أننى رجحت كونها أصيبت بصدمة وهى على وشك السقوط على الأرض . فمددت لها يدى .. مددت يدى ببطء ذاهل ، عبر ذهولى أنا الآخر ، فراحت تمد يدها ببطء .. ثم خطت خطوة ، فخطوة . ورددت أنا الباب بقدمى ، فإذا بنيكول فواتى كلها ، فى حضنى .. تنهار . ثم إن الجسدين ــ مفزوعين ــ راحا ، كأنما لا إرادياً ، يتواطآن معاً فى حراك كتوم ، كأنه دفع وسواس قهرى لايمكن مقاومته للدخول فى هذه الحالة الغريبة .



سافرنا فى عربة النوم المكيفة . تلك أول مرة يحدث معى مثل هذا الحدث الهائل . أحسست بذاتى تتفوق على ماضيها ، عندما كنت أمتطى الدرجة الثالثة أو الثانية أحيانا .

فى قنا ، كانت سيارة فى إنتظارنا . إنطلقت بنا جنوبا إلى قِفط ثم شرقاً إلى القصير . تبدو السيارة وكأنها غربال لا يحوى غير الثقوب . الهواء يندفع ، يصفر ، يلفح وجوهنا كالإبرة المخدرة . وضع رئيس البعثة رأسه فى طاقية قطنية ، ثم لف وجهه بشال صوفى فبدا غريب الشكل . لم يعد ذلك الذى عرفته جالسا إلى مكتب فى القاهرة .

تلك أول مرة أخرج فيها إلى الصحراء . فأنا جيولوجى حديث التخرج . حمدت الله عندما قبل رئيس البعثة أن يأخذنى معه ، فهو صاحب الحق المطلق فى تشكيل فريقه الحقلى . عندما تقدمت إليه وجلا ، أثار رعبى بما قال : أنا لا تهمنى شهادتك . تلك الورقة التى حصلت عليها من الجامعة . إن ما يهمنى هو أنت . من أنت ، فى أعماقك ؟ . من أنا ؟ . أنا طالب مجتهد . إبن واحدة من المدن الريفية . لم أر جبلا فى حياتى ، كما يجب أن يراه الجيولوجى . وحيد والديه . معفى من الجنديه ؛ ولا شيء آخر . بالطبع لم أقل له هذا البيان . كنت أجتره بينى وبين نفسى . استمر يقول : الجيولوجى انسان من طينة خاصة . إن لم تكن أشد صلابة من الجبل ، طحنتك صخوره .

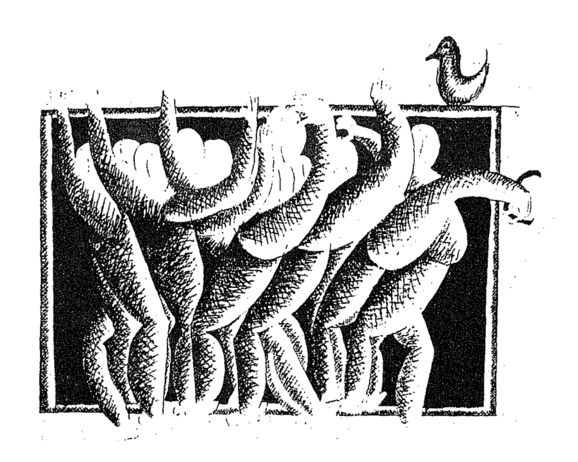
انتهى الجزء الرملى من وادى النيل . بدأت صخور الجرانيت النارية القديمة . جبال شامخة ، شاهقة ، زرقاء ، رمادية ، بنية ، تتخللها عروق المرو الأبيض كالحليب . أردت أن أسأل شيئا ، لكن رئيس البعثة كان قد غفا ونام . أصابنى ذهول لم أستطع إخفاءه . كيف يمكنه ذلك والغرفة فرقعة وقرقعة . إبتسم السائق ؛ قال : اعتاد ذلك . أنا يقظ كما لم أكن من قبل . تبخرت ليلة النوم المكيف . الفضول يشدنى شدا إلى ذلك العالم الغريب ، عالمى الذى يجب أن أقتحمه . لاحظ السائق لهفتى ، فبدأ حديثا عن عروق الذهب ومناجم الفواخير والبرامية ، والفراعين القدماء .

الطريق يتلوى كالثعبان ، والسائق يحكى ويروى . كل ما أسمعه جديد . السائقون يحبون الثرثرة حتى لاينامو أثناء القيادة . ظهرت بعض الأودية والغدران تقطع الجرانيت ، وتصب فى الوادى الذى نسير فيه . قال السائق : تلك الأودية مليئة بالغزلان . لحم الغزال أشهى اللحوم ، إن أجيد طهوه . انفتح أمامى عالم مبهر . عالم الصيد والقنص والمطاردة .

خرجت السيارة عن الطريق الأسفلتى ، إلى مدق صحراوى يقود إلى المعسكر . استيقظ رئيس البعثة . عجبت لأمره . هل يملك وهو نائم إدراكا بالزمن الذى قطعناه ! أم هو إحساس بالأرض التى إجتزناها ! لم أعد واثقاً إن كان نائما – حقا – طوال الوقت أم كان يقظا . سألته فابتسم . أجاب إجابة لم أسأل عنها . قال : أنا لا أنام إلا مع السائق الذى أطمئن إلى قيادته . غمر الزهو والإمتنان وجه السائق .

استرحنا باقى اليوم . خرجنا مبكرين فى اليوم التالى . كنا نقصد وادى « ايثل » حيث موقع العمل . كنت نشطا ، مليئا بحماس المستكشفين . عندما ولجنا فوهة الوادى ؛ بدا أمامى وكأنه خط بلا نهاية . سرنا شوطا على مهل ، نتفادى الجلاميد والهوات التى خلفتها السيول . أشار السائق إلى الجبل ، حد الوادى من الشمال ، قال : غزال . قفزت أمامى كل الحكايات المثيرة . دفعت رأسى كى أرى . كدت أصطدم بزجاج السيارة الأمامى . كان يقف هنالك على القمة . تساءلت إن كان فى الوسع إصطياده . سمعت رنة إنفعالى فى بحة صوتى . قال السائق فى إيجاز الخبير : عندما يملك الغزال ناصية الجبل ، فلن تقدر أى قوة على نيله .

فجأة إهتزت السيارة ، وإهتززنا معها فى عنف . كان السائق قد أطلق لها العنان . قال : هنالك فى بطن الوادى ثلاث منها . يجب أن نقطع الطريق عليها . يجب ألا تركب الجبل . نقاط ثلاث كانت تتحرك عن بعد فى سرعة ، تحوطها غلالة من غبار . إقتربنا . القطيع الصغير غدا أمامنا . ما أجمل ألوانه . له صفرة الرمال وبريقها . وخطوط سوداء تتموج من الرأس حتى الذنب . الخطو رشيق والسرعة فائقة . والمنظر يغمرنى ، يأخذنى بعيدا ، عن كل هذا العالم ، إلى همس كالأحلام .



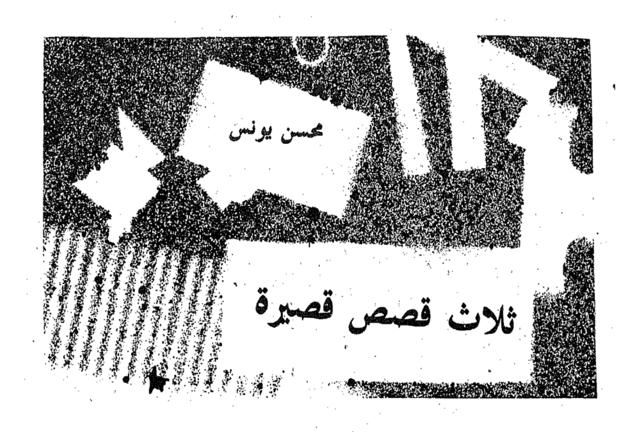
السائق يحاول جاهدا أن يتحكم فى السيارة . أن يدفع بهم بعيدا عن الجبل . الثلاثة تركوا بطن الوادى صاعدين . نجح السائق أن يحول بينهم وبين إتمام صعودهم . كانوا غزالين بالغين ، وصغير يجرى فيما بينهما . قال السائق فى شبق : اسرة بحالها . صدمتنى الكلمة . كنت أجلس على طرف المقعد ، فإرتددت إلى الوراء كالمطعون . رئيس البعثة يجلس صامتا ، نتابع ما يجرى فى هدوء . تحولت رغبتى فى الصيد ، إلى رغبة عارمة فى الإفلات . بدا يخنقنى إحساس الساقط فى مصيدة . الغزلان الثلاثة فى مأزق ، والسباق على أشده . فجأة مال أكبرهم ناحية الوادى . بدا حاسما فيما أقدم عليه . تفرق القطيع ، فإرتبك السائق لحظة . خفض من سرعته ، فانطلق الآخر والصغير . بلغا السفح وبدءا الصعود . خبط السائق عجلة القيادة وهو يصيح : ملعون . هذا الذكر الملعون . أفلتت الأم بوحيدها . ركبا الجبل ، أحسست بفرحة طاغية . تشتت الصيد . لأول مرة يتململ رئيس البعثة فى جلسته .

السيارة أصيبت بجنون السائق . إقتربنا مرة أخرى من الأب . كان ينساب منطلقا كالسهم . حركة أقدامه لا تكاد ترى ، كأنما يطير ، يجرنا بعيدا عن أسرته . يندوم أمامنا من بطن الوادى إلى حده الجبلى الجنوبى . مرة أخرى قطع السائق الطريق عليه . قال شامتا : سقطت ولن تنجو . عادت الغصة تملأ خلقى . ملأ التراب فمى وأنفى . كادت السيارة أن تسقط فى هوة . تفاداها السائق فى براعة . إلا أننا دككنا دكا فى داخلها . صرخت ألعن كل شىء . بالقطع لم يسمعنى أحد . إلا رئيس البعثة ، وفى صوته رنة لوم وتقريع : سيقتلنا هذا الغزال قبل أن نقتله .

إستقام المسار على مدق صحراوى . أحكم السائق حصاره . إنقشع الغبار من حولنا ، فظهر الغزال إلى يمين السيارة . غدت خطاه أقل سرعة . السيارة أيضا أبطأت . السائق يحافظ على محاذاة الطريدة . لحظات وينتهى كل شئ . أعرف جيدا قواعد اللعبة . سمعتها مرارا فى القاهرة ، ممن سبقونى إلى الجبل . ثلث ساعة ويقع الصيد . يقال تنفجر مرارته من العدو المتصل . لابد أن يسرع أحدهم ، يقطع الرأس بالفأس ، وبذا يحل أكل اللحم . السماع شيء والمعايشة شيء آخر . يجب أن أفعل شيئا . أن أوقف هذا العمل الهمجى . كل الزهو الذى تخيلته وأحسسته غدا عارا يمزقنى . جمرا أتقلب عليه . صرخت فى السائق أن يكف . إنه لا يسمع ولا يستجيب . إندفعت أفتح نافذة السيارة ، أصرخ فى الغزال أن يهرب . إنه لا يسمع أيضا ولا يستجيب . قال رئيس البعثة وهو يمسك بى : اهدأ يا ابن الوادى فأنت الآن فى الصحراء .

خطى الغزال تبطىء ، تتراخى ، تتعثر . أخيرا يسقط . السيارة تقف فى عنف . دفعت الباب ناحيتى ، فى الوقت الذى إنطلق فيه السائق إلى صندوق السيارة الخلفى ، حيث الفأس . كان الغزال ملقى على الأرض ، وقد عفرته الأتربة والرمال . إنحنيت عليه أحتضنه . كان ينتفض ، يحاول المقاومة . سمعت خطى سريعة قادمة . إلتفت خلفى ، كان السائق يلهث رافعا الفأس ، جاهزا للقتل . فوجىء بمرآى فوجم . كان حزنى ينساب دمعا ، أغرق وجه الغزال . رفت أقدامه ثم سكنت . كان ما يزال دافئا .

الفأس يضرب الصخر . دفنه السائق . وأنا مازلت حيث كنت . أحسست يدا توضع فوق كتفى ، تستنهضنى . سرنا فى صمت نركب السيارة .



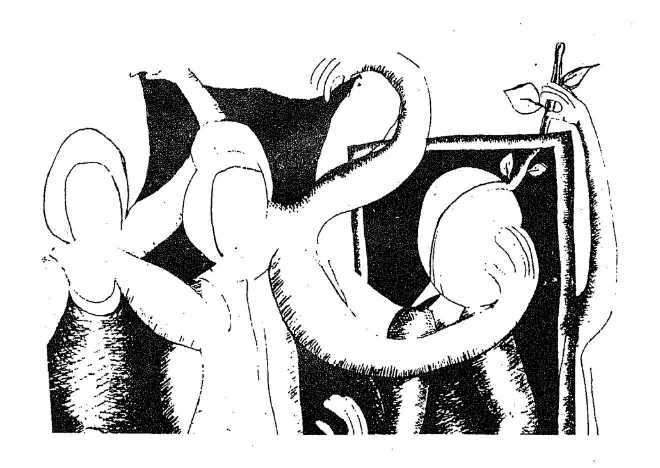
نَفْسُه

هذا مواطن ، وإلى المصور راح ، وإلى العدسة أعطى وجهه ، والرجل المصور هندمه ، وعدل رأسه ، ثم . تلك . صوره ، وليأخذ الصور ، ذهب ليأخذها فى الغد ، والمظروف فتحه ، ليرى وجهه ، وكيف الحياة صارت به ، المواطن انفزع لما شاف ، إذ أن الملامح هى هى طابع وجهه ، والرجل المصور أنكر معه ما رأى ، ووافقه على أن الصور هى هى طابع وجهه . أما الهيئة فلملك من الملوك الغابرة . بسيطة هى ، وقعده ، وصوره . أما الغد فجاء ، والمواطن شعر أن الجو حار ، فتصبب منه العرق ، والمظروف حينما فتحه انحسر ، إذ أن الملامح هى هى له ، والرجل المصور ضحك ، ووافقه على أن الصور هى هى طابع وجهه . أما الهيئة فلمخبر فى المباحث ، يرتدى بالطو ، والمواطن اشتكى ، وقال أنه يكره حتى البلاطى ، وعمره ما لبس الشيء هذا ، والمصور قعده ، وصوره ، وفى الغد المصور أعطاه المظروف الذى فيه الصور ، وهو ينفخ ، فتنهد المواطن ، وتمنى فى سره الخير ، أو حتى بعضه ، فلما فتح المظروف ، حواجبه ارتفعت ، وجبينه تشقق ، وخرج منه صوت ، والمصور ربت على كتف المواطن ، ووافقه على أن وجه المواطن فى الصورة هو هو . أما الهيئة فكانت شيئاً لتاجر مخدرات ، بجانب شاربه جرح ، والجرح ينزل من الحاجب الأيمن إلى قرب فتحة فمه ، والمواطن همد ، وهمس : الله . يا الله نجنى ، والرجل المصور اضطر أن

يقعده ، ويصوره ، أما الغد فهو يأتى ككل غد يأتى ، واستقبل الرجل المصور المصور بتبسم صنعه فى تلك اللحظة لا من قبل ، ولا من بعد ، والمواطن قبل أن يقول كتمه بالمظروف ، الذى به الصور الجديدة ، فلما المواطن فتحه انهدم فى الحال اعتدال أكتافه ، وفمه انفتح ، والرجل المصور أخذ منه ليرى ، ووافق بسرعة على أن الوجه هذا هو هو الذى فى الصورة لا أحد يخطىء ، إلا أن المواطن طلعت له فى ذقنه ذقن كبيرة كبيرة ، وشيء بارز فى سماحة جبهته ، وحجره – كان له حجر فى الصورة – يمتلىء بالفلوس . ارتجف المواطن ، وقال كلاماً كثيراً منه أنه إلى أى شيء لا ينتمى ، ولا يملك فلوساً ، يريد بها أن يتربح أو يغتنى . إنما هو العادى والعادى هو . والرجل المصور على ثورة المواطن اصطبر ، فلما انتهى من أقواله هذه . على الكراسى أقعده ، وصوره ، والغد جاء كما يجيىء الغد فى الدائم ، والمستمر ، والمواطن وجد المصور على الباب كأنه ينتظر ، وليدخل أفسح له ، والمظروف على الطاولة وضع ، والمواطن إليه مد يده ، فقرأ اسمه ، وفتحه ، وتلجلج الكلام فى الحنجرة ، وحشر ، وبالصور فى الهواء قذف ، فتساقطت على الأرض هامدة . تأمل المصور لواحدة منها ، وهى فى مكانها مرتمية ، ونظر للمواطن من فوق كتفه ، وارتجفت شفتاه ، حتى أذن من أذنيه ارتعشت رعشات ، وسكتت ، هاهو طابع الوجه ، والمواطن هو هو . أما الهيئة . الهيئة . الهيئة هذه . « قصاص » يقص الرقبة عن الجسد عقب صلاة الجمعة ، لإقامة الحد فى إحدى الممالك ، والرجل المصور اشتغل بعجل ، وإلى المواطن فقعده ، وصوره ، وهو صامت صامت ، ولم يقل كلمة وداع للمواطن ، الذى اعتقد ، وهو سائر إلى صوره فى الغد أنه لن يجعل المسألة تمر ، حتى لو انضرب ، لو حدث شيء غير طيب ، والرجل المصور كان يجلس على كرسيه ، خلف مكتبه ، ويدير مروحة موجهة إلى صدره المفتوح المشعر كقنفذ . أعطى المواطن مظروف صوره بلا إهتمام ، وهذا تناوله ، وفتحه ، وصرخ . نظر المواطن للمصور نظرة ، إلا أن المصور مد رجله ، ورفعها على كرسى ، والمواطن صرخ بحق . هذا وجهه بحق ، إلا أن رقبته تميل إلى ناحية ، لأنها كانت مجزوزة من العنق ، والدم يتفجر من بدنه ، فيملأ الصورة كلها .

بلوى شائكة

أعرف أن الخواجه فى بلاد بره ، يلبس البالطو ، لأنه يلبسه ، فلما خلص منه ، ابتعته من البلدة الحرة ، وإلى بلدى رجعت ، وعلى بدنى البالطو وضعت ، وتغطيت ، واستدفأت ، ومشيت ، والحقيقة ، وفاطر السماوات أنى كنت أحب المزيكة . يا اا ه . المزيكة . إنما المزيكة التى تفنن فيها ناس . والبحر الذى اسمه أبيض ومتوسط . هذا بحر . الناس منهم من أتى عبره ، وما أفعل فى نفسى؟! حتى الأرض أتوا منها . الأرض . أرضى ، وما أفعله فى نفسى التى أحبت ؟! سماء الله سماء أتوا منها ، وما أفعل مع نفسى التى أحبت مزيكتهم . هو الحب ، لأنى يمكن أن أرفض . وإخوتى . إخوتى ،



وما أنا دون إخوتى ؟ وكان أصحابى . أصحابى وما الحياة بلا أصحاب ؟ حتى الناس فى الشوارع . الكل اتفق على أن يقول فى وجهى صفعة : دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى . وكنت أعافر ، وكنت أسبهم ، وأسب أمهات جدود أمهاتهم ، وغضبان أنا أصرخ ، والآن أنا منكسف ومنكسف ، لأن يكتشف الناس ، الذين أعرفهم أننى ألتفع بيالطو كان خواجه يلبسه من قبلى ، وبصيت فى الناس ، وضحكت . أنا الشكاء ضحكت . ضحكت لأنى رأيت – وقلت هكذا وضعت الفأس فوق الجذع – لأنى رأيت معظم الناس الذين أعرفهم . معظم الذين أعرفهم ، إلتفت أبدانهم بالبلاطى مثلى .

مكحـل أمــى

مكحل أمى ، وإذ أرى . لا . لا . أنا وقعت عيناى عليه . الكحل كانت تخزنه فيه فى زمان راح ، أخذته بين يدى ، والبال شارد أنا ، ولكنى كنت منشرح الصدر ، وسحبت غطاءه ، لا أعرف كيف . إنما أنا سحبت غطاءه ، وانتبهت على نفسى ، حتى بدنى كله ارتج ، وأنا أسعل ، ورأيت غرفتى . الدخان عبق فراغها ، واشتد علىّ الحال ، ووقفت . فلما ... لاحظت أن ساق

تهتز ، وكلما حاولت أن أرجعهما إلى الطبيعى ، لم أقدر ، وأفشل ، وتضاءلت كإنسان فى أرض رعب . عيناى حتى تاهتا فى الذى هو موجود ، وارتاعت ، وهى تبص على ما يخرج من المكحل القديم ، الذى كان لأمى ، فالدخان صار ذلك الشىء الضخم ، حتى أنى ضحكت ، وهل من الرعب أضحك ؟! لأن العفريت مشى خطوة ، وأمامى انحنى ، وهو يقول : شبيك . لبيك . عبدك بين يديك . اطلب ما تشاء . كان الصوت الذى قال به هذا لا أستطيع وصفه إذ أنه قديم وحديث ، وهذا الوِصف مِن عندى أنا ، لم أقرأه ، وأعرف أن الصوت لا يوصف إلا بالعلو وعكسه الانخفاض ، أو الحدة ، والغلظة عكسها . والشدة أو الضعف ، وقلت فى نفسى طوال عمرى أحلم . والعفريت انتظر أن أقول أى شىء ، فلما لم أنطق ، عاد يقول لى بصوت يمكن أن أصفه الآن أن به من الحدة شبهة : هل تطلب شيئا ؟ اطلب . فأجبته بصوت فيه إلتواء . لا . أطلب .. كنت أريد أن أواصل الكلام ، فأسأل ، ورب القدرة . كنت أرغب فى الأسئلة . إلا أن العفريت قال إذن لا بد من الانتهاء ، ثم خطفنى الخطفة السريعة ، وكنت بين يديه رهينة . وعندها قال : تعال يا ابن الأحلام . تعال . وأدخلنى المكحل . مكحل أمى القديم ، وعلىّ أغلق ، فوقعت فى ظلمة داهية ، وأنا أسمع ضحكات ذلك المخلوق الذى اسمه عفريت ، واتخبط . اتخبط .

■ استدراك ■

وقع خطأ مطبعى – ضمن أخطاء العدد الماضى العديدة – فى موضوع سلمان رشدى للكاتب سمير عبد ربه . فسلمان رشدى من مواليد ١٩٤٧ وليس ١٩٧٤ . كما أن نص الآية القرآنية المذكورة هو : « ومن شاء فليؤمن ومن شاء فليفكر » . نعتذر للكاتب وللقراء .

• أدب ونقد •



دخلا إلى صالة تحرير الجريدة التى عملا بها بعد ان تقطعت سبل عودتهما الى الوطن . انشغلا بمتابعة الأخبار والمناقشات . قام «احمد» يسلم على رجل دلف الى القاعة بحرارة شديدة ، حياها ، ردت على تحيته برأسها ، اكملت النقاش مع جارها الذى تغير وجهه وامتقع ، التفتت حولها . الصمت اطبق على المكان ، وفجأة انشغل كل الموجودين بقراءة الصحف . وقف الرجل أمام مكتب رئيس التحرير الذى أطرق برأسه .

- هل يمكن ان اكتب بعض الأشياء ؟
● نعم .. نعم ..
- فى النقد .. سأعلق على ..
● قدمه وسنرى ..
«هذا الصوت .. لا ..!!»
والتفتت الى أحمد تسأله :
- اليس هذا ياسر الود ؟

رأت الاجابة على وجهه قبل ان ينطق . اندفعت بكل الحب فاردة أجنحتها ، تريد ان تحتويه مرحبة . قالت معتذرة يغالبها البكاء :

شاعرنا الكبير . لم أعرفك . اقسم اننى لم أعرفك . كيف حالك ؟ وقت طويل مضى منذ آخر لقاء لنا .

ـ الحمد لله .. الحمد لله ..

لم يرفع عينيه عن الأرض . لم ينظر اليها . شددت بكلتى يديها على قبضته . نهض احمد حاملا ورقة وقلما ليملى عليه ياسر عنوانه الجديد ، سأله عن احواله . خرجت الكلمات جريحة تترنح فى طريق مظلم يجمدها الهواء مرة ، وتلفحها النار مرات ..

احتلت صورة «سعيد المرزوقى» رأسها وهى تنبهه الى وجودها كل يوم عندما تلقاه ساعة الظهر فى الطريق .

رأته قادما من بعيد ، ينقل قدما وراء الأخرى مثل جمل عجوز تنثنى ركبتاه قبل ان تضغط أصابعه على الأرض ، يلمع سماره فى وهج الشمس ، تعلوه هالة من الشيب ، ينحنى على لفافتين غلفتا فى ورق أبيض ، يضمهما الى صدره بقوة لا تتناسب مع هيئته ، وصلت أمامه تماما ، ابتسمت وهى تفتح يديها مرحبة به ، رفع رأسه ليرى من الذى يعيده الى الحياة . توقف برهة وهو زائغ البصر ، لا يستطيع ان يثبت عينيه عليها ، لم يعرفها ، مدت كفيها لتحتوى كفيه اللذين تشبثتا باللفافتين . مط شفتيه الغليظتين ، وأعادهما الى مكانهما ، وانتظر .

اسرعت تقول له : كيف حالك .. أنا ..

ـ نعم .. نعم .. بخير يا ابنتى .. كيف انت ؟

● هل تأتيك الرسائل بانتظام من الأهل ؟

ـ أحيانا من السودان ، ولكن الأكثر من الزملاء خارجها ، تعلمين الأحوال .. قد يأتى يوم .. يوم ..!!

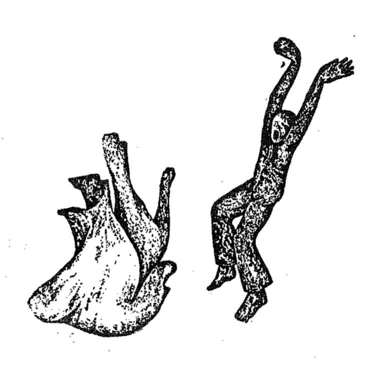
افلتت يداه من قبضتها ، حياها بهزة من رأسه ، أمسك بزجاجة الخمر ، ولفة الطعام ، مضى .. اغرورقت عيناها .. انسحب ذراعاها ليناما فى استكانة على جانبيها .. تتابع مرور الاشخاص حولها بسرعة ، لفها تشاؤم ..

انتبهت على محاولات «ياسر» للافلات من قبضتها ، قال له :

اريد ان تقرأ أشعارى . انت الوحيد الذى أثق فى رأيه ..

تركت يديه . حررتهما . توقفت الكلمات فى حلقها ، لم يكن هذا ما تريد ان تقوله له ، ارادت ان تصرخ فيه : أفق يا رجل ، ماذا فعلوا بك . وافق على قراءة الشعر ، لم يحدد زمانا أو مكانا ، اختلطت فى نظرته قصة الضياع بالخوف ، لم تكن نظرته هذه تشبه نظرة سعيد المرزوقى كلاهما تائه ، معذب ، يضيع من الخمر ، احدهما فى بلده والآخر فى المنفي ، كان الطريق واحداً ، الآن ، هل يتغير الطريق ؟ هل يتغير ياسرُ ، هل ؟

تسرب من المكان . شعرت بانفاس من حولها واضحة كأنها خرجت من تحت قبضة خانقة ، عادت الجرائد والمجلات الى أماكنها فوق المكاتب ، انشغل البعض بالكتابة ، لم يستطع واحد أن يتحدث الى زميله ، وقفت أمامهم متحجية ، اختلس بعضهم النظر اليها ، تمنوا ان تذهب حتى يكف عذابهم ، هربت من المكان ، تحملت ان تمشى حتى وصلت الى الشارع . ركضت تبكى .. الشارع يعدو .. مرت من زقاق مهرولة مثل الجميع نحو الخطوط البيضاء لتعبر الطريق قبل ان تفتح



الاشارة . وصلت الى الرصيف بصعوبة ، الأرض ساخنة تنفث لهبا ، خلت المقاعد البيضاء فى المقاهى المنتشرة من الجالسين ، انفتح باب خمارة ، انكفأ شاب على طاولة احتضن عددا كبيرا من زجاجات البيرة الفارغة ، صرخ .. «رأته قبل عام ونيف .. ياسر الود فى ندوة ، الكل يتزاحم عليه ، لم يكن هو ياسر الذى عرفته طويلا ، كان يحترق . لم تفهم يومها سر اختناقه ، تواردت قصائد المدح فى القائد العظيم .. اجتر ياسر احتماله ، لم تفارقه كأسه تلون الخمر فى حلقه بقطرت من الصبار المخلوط بالدم .. دم الرفاق ، اشتعلت فى عروقه رغبة في الافلات من قيده قام الى صورة الزعيم المسلطة على الحائط فوق رأسه اختطفها ، انهال عليها بقدميه . ازدحم المكان باشلائها . سيارة . جب . ظلمات ، وظلمات ، لعنات وضربات ، أيام تمضى .. صمت على الحادث ..

اصطدمت كتفها برجل ما ، آلمها جسمها بشدة ، رفعت عينيها حتى تتبين من هو ، أفلت وسط الزحام ، هزت رأسها دون ان تتوقف قدماها . لم تعرف كيف وصلت الى شارعها .. الطريق خال من سعيد المرزوقى . لم يحن موعد عودته بعد . ارادت ان تقف ، أو تجلس على مقهى تنتظره ، أن تأتى بشىء كبير جدا ، أو توقظه من سباته ، ان تعيده الى الحياة ، الى الكفاح . الى الكتابة ، ان تمسك بكتفيه ، وتهزه ، أو تضرب صدره بكلمات ولكمات . خافت ألا يفهم ، وان تضيع .

لم تستطع العودة الى البيت ، اتعبتها الشمس المحرقة ، جلست تستظل بشجرة أمام النهر . لم تتحرك الأوراق ، لم ينعكس لها ظل . لفظتها . هبط الليل . عادت . قابلها صفير قطار ، ارتعشت الأرض . عوى . تتابع اصطكاك النوافذ ، وقلقلة الحديد فوق القضبان .. مر بسرعة .

اختفى سعيد ، لم يظهر يوما وراء آخر . فى الموعد كانت تبطىء السير تنتظره ، لم تكن تعرف من اين ياتى ، او الى اين كان يمضى . هو يسكن أحد هذه الأزقة ، فى الحى الفقير الذى كان يوما أرقى أحياء المدينة ، قصور تحولت الى مأوى للمهاجرين فى الداخل والخارج . أرض الشارع تنشق عن إخدود طويل ، رقيق ، يمتلىء بالمياه مع هطول الامطار فى الشتاء ، ولكن الشتاء لا ياتى ..

ابتلعت ريقها ، بحثت عن ماء يطفىء العطش ، خافت ان تقترب من الصبى الذى ينادى .. ماء بارد .. ماء بارد .. كل انهار العالم لن ترويها ، من يطفىء قلقها على سعيد ؟!

● ● ● ● ●

هام يحلم بعودته الى بلاده ، بعد ان شرب كل ما طالته يداه من خمر . طريق وراء طريق ، الكل يتشابه . اقتربت السودان منه ، راح يتلمسه فرحا مذهولا ، اكتشف انه يحمله داخله ، لف يديه يحتضن جسمه بكل قوة ، ارتعشت أصابعه وهو يضم الخرطوم ، وأم درمان ، والنيل بفرعيه ، والقرى الصغيرة ، الأهل ورفاق الكفاح الطويل . دمعت عيناه . ارتخت قبضتاه . تثاقلتا . انسحبتا . اختلت قدماه . تهاوت سائر الأعضاء نسى انه لا يحمل هوية . شاهد عيونا كثيرة تحملق فيه . ابتسم ..

بحث عنه الرفاق أياماً وراء أيام . وجدوه وحيدا محاطا بالثلج ..



وجدتُ رغم عودتى بها كاملة ، أن زجاجة رغبت فى الرحيل ، دون حمل رسائل ، دون أن تُسد فتحتها . تركت للماء ملء جوفها ، وللتيار أن يجرفها بعيداً . ولم يزل خوفها من دفع الماء لها بكل ماتختزنه من كلمات موصولة الحروف ، أو مبعثرة لايجمعها إلا الفضاء .
تغطى الأمواج الشاطىء لتعود تنحسر تاركة أكفاً تتشبث بأثار أقدام ، وتحفر نداء غير منته صداه

مازلت أردد أغنيات البحر فى صخبه ، حينما يلفه الليل بأشرعة الصمت . أغنيات حملتها زجاجات ، لم تصل إلى يد ، ولم يضمها قاع . ظلت تجوب البحار ، وتنأى سريعاً لو تماس جسدها والشطآن .

أمامى تنفرد رسائل تحجب كلماتها ، وتذكرنى ــ فقط ــ بوجودها . تمنحنى وجوهاً خاطبتنى كثيراً ورحلت تاركة إيماءات بدت لى حياة لاينتهى أمدها .

صحتُ راغباً فى إسماع كل مامضى : أَمِلْكٌ لى الرسائل أم مالكة لى ؟
هل كنت طالباً إجابة ؟ عودتى لسؤالى القديم ــ أعرف ــ يعيد لى رؤية تلك المراكب التى حاصرها البحر وأفضى بها إلى إنتظار مستحيل ، وامتدت كل الأيادى داخلها تلقى بزجاجات تعكس أشعة شمس كأنها استقرت فى قاعها واهبة للأفق قراءة كل ماحملته من كلمات ، شف عنها زجاجها دون ابتغاء الوضوح . ظلت الأمواج تدفعها نحو المراكب ، حتى اختفت وظن ملقوها انها استقرت فى القاع .

وعادت لتظهر وقد شغل كل فراغها الداخلى رسائل استحالت بها الزجاجات إلى حروف متاوجه هممت بقراءتها فطوت نفسها وفردت أشرعتها فى سكون .

طريقى إلى الشاطىء حكايا من لبوا النداء ، ورحلوا تاركين حنين السبل أسمعها كلما مضيت فوقه ، وأجد راويها يسكن الخطوات ، يهديها إلى الملوحين بأيديهم وينادون على كل من عبر . لم أرهم رؤية عين لعين لكن أياديهم بدت شطآن أرسو فوقها طول العمر .

حدقت فى الزجاجات التى أحملها . مازالت بقايا الكلمات التى كشطت من على أجسامها تتلمسها أناملى كأنها تريد إكمالها أو إظهارها قبل ان تتوارى . لم أستطع الفكاك بعد من مراودة يقين أنها رحلت كلها وأن ماأحمله ليس سوى ظلالها التى تبقى فى كل يد تضمها . أعرف أن عودتى الدائمة إلى الشاطىء لكى انتظر أن يلقى بها الموج أو أن تبدى لى وهى راحلة إلى مستقر جديد . ترحال يطوى النهايات . يبث نداءه فى البحار ، وإن سكن يوما إنما لينظر أى الجهات لم يسلك

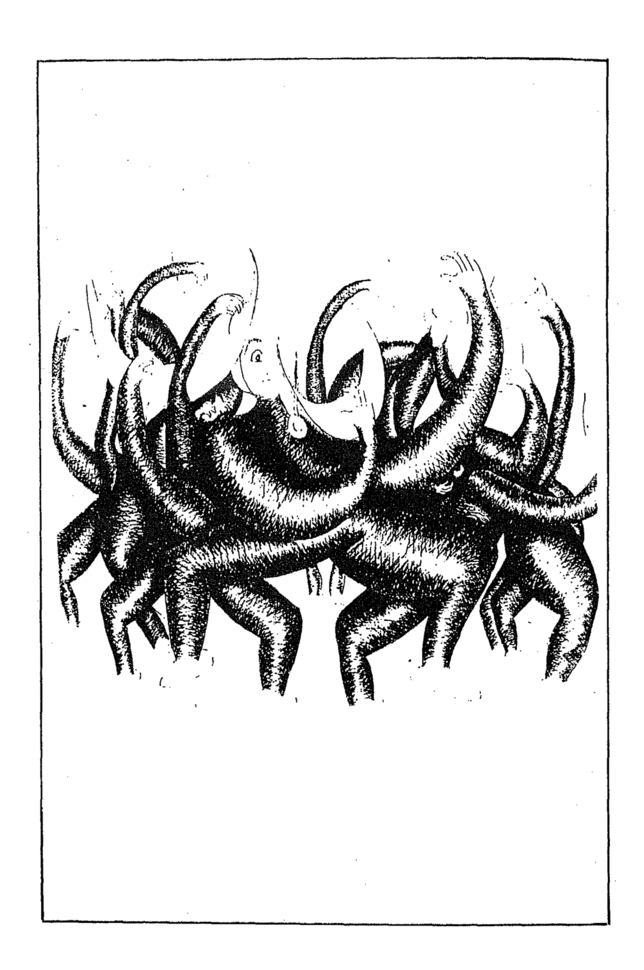
كل ماأقرؤه من رسائل أتت بها لم يكتمل . ماإن أرى رسالة مطوية داخل واحدة منها حتى يخطف بصرى خفق الأشرعة بعيداً . أحكى للوجوه التى تأتينى فانتبه أن الزمن يحيطنى . ولا ألبث ان أعود لبقايا الكلمات . منذ متى وأنا أعود إلى الشاطىء ، منذ متى وأنا أحملها . لم يمكث معى مامضى إلا قليلا ، واجداً الشاطىء والزجاجات لحظة لاتنقضى ، ربما تقطعها تلك الأصوات التى ظننت أنها غابت . أصوات كأنها منبعثة من المراكب تطلب منى أن أضرب البحر بعصاى ليمتد أمامها سبيل لى . هل هى ماكشط من على الزجاجات أم هى بقايا الكلمات ؟

غطت الأمواج قدمى وانحسرت ، وأنا أنظر الى مايحيطنى . وضعت الزجاجات على الشاطىء ، وتساءلت أى الكلمات سأضعها داخلها قبل أن ترحل . أخشى ان تظل بين يدى دون أن أصل إلى الكتابة .

دنوتُ وحدى إلى ماانفرد أمامى من رسائل وصحتُ :

— من كتبكِ
— كل من لم يكتبك
— والسبيل إليكِ
— قذف الزجاجات لتصل إليك
— وأين اللقاء
— ....

عادت الأصوات لتنأى بدنوى ، وتنبهنى أن مكوثى قد طال . بدء العودة هذه المرة يشد قدمى



إلى الإبطاء فى الخطو ، ويردد معى أغنيات البحر . أخذت أرفع كل الزجاجات من على الشاطىء ، وأحدد بأصابعى ماتركت من آثار على الرمال . لم يكن كل أثر يسلم نفسه للتحديد فى يسر ، منها ماكان يفلت من الخطوط ليستقر خارجها ويجذبه الموج . تناهى إلى سمعى غناء يتصاعد من كل الجهات . نظرت إلى الخلف . لف وجهى شراع ثم عاد يترك جسده للريح . كثرت الأشرعة تضرب الماء والأرض فى قلبها أجد نفسى ، وأرتد بخفق أمسكت به . إبتعدت قليلاً لأملأ عينى مما حولى . وجدت مراكب ترسو على الشاطىء ، وامتدت منها أياد .

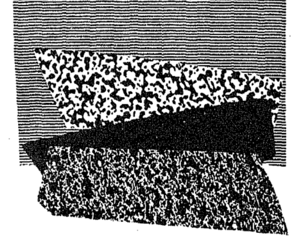
هل أسلمت لها الزجاجات ؟ عرفت بعد حين أننى أطلت التفكير فيما أحمله وأنه ليس سوى ظلال . أخرجت كل مالدى من رسائل كتبتها أو لم اكتبها ونثرتها على الشاطىء . ناديت كل صوت عشته وجمعت منه كل مالى من ذكريات وأيام مضت دون أن تسكننى . طفت بكل أزمان حياتى باحثاً عن من وشمونى وأعطونى إيماءات صمتهم . لم أكن أثناء تطوافى أنظر ، تركت الرحيل يغمرنى ويدى تقبض على ماتجسد .

لم يطل بى الإنتظار ونهضت بمعرفة أن ماصحت به قد تردد بين الشطآن .

شعر

مقطعان من « يتوهج كنعان »

عز الدين المناصرة



أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزىّ
أراه كذلك ، لكنّه يشتهى أن يكون ربيعاً
لكى يعجب الآخرينْ .
بطئٌ بريدك يا وطنى والرسائل لا تصل العاشقينْ .
وكانت تحوم النوارس ، تملؤنى غبطة والنجوم
مسافرة قرب شمس الأصيل .
أحاول يا فرسا حجريا على التلة القرمزية كالبحرِ
مريمُ إفريقيا فى الفضاء تمدُّ ذراعاً لوهرانَ ،
يختبئون وراءكِ كى لا يروا مريم التلحميةِ
أو مريم الإنتفاضةِ أو مريم المريميةِ
مريمُ إفريقيا لم تُطابقْ بهاء الأصولْ .
كذلك قيل : إنظروا الماء ، قيل كذلك ، نِدٌ لروما
أما زلتِ يا مهرةً تركضين ، يتابع جريكِ
هذا المدارْ .
أحاول . كان المدى شجراً وشجيرات عوسج هذا المدى
عِشرق البحر ، هَئ جوادك للرعى فى مرج ذاكرة الغيمِ
حيث يقيمون أندلساً فى الكلامِ . النوارسُ تزعق مثل

رضيع سيعلن رغبته في حليب الصباح . تُقاسِمُنا
زاد رحلتنا بالصراخ ولم تستطعْ والدخان يقيم جبالا
من الحلم ، يرحل غربا فيطرده البحر ، عطر الطوابين
بين شقوق السؤال ، أحاول أن أرسم البحر لكنَّهُ
كنساء الينابيع يبدو صديقاً ويهرب من بين كفَّيَّ
مثل حقول القطارْ .
وأركُضُ . أنظُرُ حِجاباً من الصخر يأوي الحمام إليهِ
من البحر والتينة المقدسيّة : بلّور سيقانها يصل
المتوسط ، أمّا الشروش فأعصاب جدّي ويهربُ
منّي الكلام إذا ما اصطدمتُ بتينة قلبي
عليها السلام .
هنالك أيضاً ستبقى الحجارةُ شاهدةً أنها أصبحت
مَطعماً للبلاغةِ : مقهىً على البحر دون نساءٍ ودون
سماء ودون ارتجافٍ ودون نراجيل أو زنجبيلْ .
سنخترعُ البحر ثمّ نرشُّ عليه البهار ونجلبُ من
جبل الشام أقمار غوطتها ومن القدس صخرتها ، من
ضلوعك بيروت روشتكِ القرمزيّة ثمّ نشوي على
الفحم فوق التلال المطلّة - قلْبَكَ يا بحرُ - أحجارك
المرمريّة ، ننشرها فوق حبل الغسيلْ .
وداعاً نقول لعكّا ويضطربُ القلب في قلعة البحر
دون نقوش ولا دولة والنوارس فوق الفنار
الذي صار مأوى قراصنة البحر في غرف شلّ هذا
الهواء تباريحها وأساها ولم يبق غير السجونْ .
بطيء بريدك يا وطني والرسائل لا تصل العاشقين .

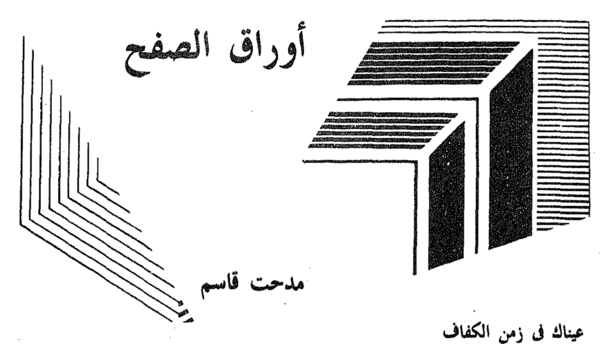
- 2 -

أحاولُ : راهنتُ أربعةً : كان وجه أبي في
مقالع مرمر قريتنا تَعَباً حين غنّى مواويل ذاك
المغنّي العراقيّ قيل اسمهُ « بو عزيز » . وقال لنا
أحد الأصدقاء :
إذا لم يكن بادئا اسمه هكذا رسم الحاء فوق التراب
سأجدع أنفي وأرمي به للنوارسِ ، أقْسَمَ آخرُ
أن لا وجود لهذا المغنّي - وحين استشرنا مناديل
عرّافة البحر ، جادلتُها وربحتُ الرهان وحتى
أغيظ الأحبّة صحتُ بأعلى حنيني - حنانيكَ

يا حجرا فى الخليل .
يقينٌ على تلّةٍ سرقوا قلبه ، جبلٌ قرب قريتنا
ويطلّ على البحر والبحر مَيْتٌ يفاصلُ زلزالَهُ الأبدىّ
وأحجاره مرمر واسألوا البرلمان البعيدْ .
اسألوا الشاحنات التى حملته ، اسألوا عنه تلك القصور
التى سَرَقَتْ من مقالعهِ واسألوا عنه أحفاد جالوت
يرتفعون به فى هواء الشوارعِ ، يسقط طيراً أبابيل
فوق رؤوس الجنودْ .
أرشقوهم يخافون هذا صباح الصهيل وهذا مساء السهر .
أحاول أن أوقظ البحر من موته السرمدىّ ، أقول له
فى المساء : دم البحر أزهر ورد الشقائق حمراء ، كنعانُ
يخرج فجرا كنرجسة من شقوق الحجر .
أحاول : دارٌ وحاكورةٌ . ورأيتُ الجنودَ يقولونَ :
أين الذى قُدَّ من جبلٍ . واستعذتُ بزيتونةٍ
وركضت وكانوا ورائى . خنازيرُ برّيةٌ طاردتكَ
وغبتَ . وها أنت تولد مثل النبأ .
وكنعانُ نخلٌ وحورٌ إذن سوف نلمح بحرا يهاجم رملاً
وموجا يذيب ملوحة هذا الخطأ .
أحاول أن أتتبع موّال أجدادنا الطيبين
وكم حاول الموج تسجيل جرأته فوق رمل الكلأ
أحاول أن أمسح الحزن عن وجنةٍ قد علاها الصدأ .
توقف حزن المواويل والرقص . ظلّ يغنّى على الجَمَراتِ
الأخيرة فى الليل : منذ ثلاثين كان فتى ويغنّى على
مَهَلٍ فى الشعابِ . وعاد الينا سليل الجراح ، كسير الجناحِ
يغازل ورد الصباحِ ويغرف من ماء هذى البطاحِ
ويغرس أشعاره فى سهول براحٍ ويشعل رمانة فى
المتاحِ من الوقت قال المغنّى : تكسّر وهج سلاحى
قفزتُ عن الحائط المستقيم ففرَّ الجنود وصاحوا
ولكنّهم قد أرادوا سماع صياحى . أفقتُ من النومِ
حيث وجدت المسافة صارت دما وفراقا - أفِقْ
وشربتُ وهيأتُ روحى لهوج المنافى
وعَسْفِ الرياحِ .
وأغرقتُ أشجار زينتنا بالرذاذ يصير غداً
فى الحواشى ويغزو المتونْ .
أحاول - هل أستطيع مساكنةَ الحلم فى الدارِ
دار من الحلم . ثمّ رأيت القرنفل فى عوسج الدارِ

منذ ثلاثين عاما يحاصرنى الحلم : دار وهاكورةٌ
وضجيجٌ : عتابا ثُعاتبنى الدارُ والميجنا سأصيحُ :
أيا من جنى ثمّ جفرا الينابيع والنار ثم ظريفٌ
تمرّ بقامتها السرمدية حيث ضفائرها كانسكاب الشعاعِ
على الماء - عاصفة فى الصباح ، صباح كروم اليقينْ .
بطىءٌ بريدك يا وطنى والرسائل لا تصل العاشقين .





أوراق الصفح

مدحت قاسم

عيناك فى زمن الكفاف
تحولان العشق داخلى
نهراً بلا إرادة
يحن للضفاف
من لحظة التكوين والولادة

رؤيا جديدة لشتاء قديم

أهدأ فى آخر يومى الدامى
أتحسس وجهى أتلمس موقع أقدامى
فأكاد أجن

أوقن أن الغربة قدرى
لكنى فى بعض الأوقات
أخدع نفسى
أتصور ورق الشجر الساقط عبر الطرقات
عشبى وبراعم زهرى
أحتضن الوهم للحظات
وأدقق نظرى
فأكاد أجن

عيناك اليوم
صحف الأمس المقروءة فى أيدى القوم

أخرج للشارع وكأنى أخرج لزيارة موتانا فى القبر
أتحسر يا مصر وأبكى
لكنى فى عنف بكائى
حين تموجين بأحشائى
أدرك أن الصوت الخافت لا يعنى الموت
أعدو ، أتعرى لأفيق من السكر
ألهث باسمك
وكموج البحر
أمسح عن عينيك الأحزان
وأضمك لى
نتمدد فوق العشب معاً
نتدثر بنخيلك
ونذوب معاً .. ونذوب معاً

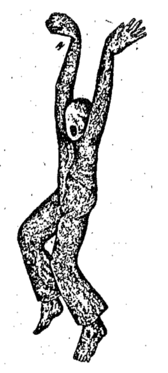
حين نكون على موعد
تتحدد أبعاد العالم حولى
أبصق فى سرى
وأصادق أول وجه يضحك لى .

مداخل التطرف
الأجدى ألا نستاء
حين يفارقنا الإحساس بدفء الصوت
نلهو نتحايل ، نضحك من كل الأشياء
حتى يدركنا الموت

لو قدر لى ألا تأسرنى عيناك الحالمتان
ما كنت الطفل يحن الى صدرك

أتنسم خطوك
ريحا لينة تأتينى من كل مكان

أقسم بهواك الناحل بدنى
ما خفقت كلماتى إلا من أجلك أنت
ما أحسست بأن العيش مرير
إلا حين فقدتك أنت
ما غنيت الفقر وضيق اليد وذل الجبهة والتقتير
إلا حين لمحت مكانى النائى من كونك
أفلا تكفى الغربة والليل دوار
والصبح هروب وفرار
وسياط من نارٍ تلسع ظهرى
تلبسنى ثوبى الضيق تحجبنى
عما يثلج صدرى
عن عينيك المتطلعة لكل طريق
والشاخصة بكل مدار



سيمفونية الرجوع
يرف وجهك المخضب الأشلاء
كالضوء فى سهولة
فأستدير خشية امتزاج موقف الرجولة
بموقف البغاء
لأننا فى ركن مقهانا نمارس الرياء
وندعى البطولة
ونكتوى ونلتوى بلا حياء

أبصرك يا حبيبتى رهينة على موائد القمار
أحاول التلاحم
لكننى لا أملك انطلاقة الاعصار
أحاول السكوت والتلاؤم
لكننى لا أملك القدرة
لذا يحق لى تعشق الفرار

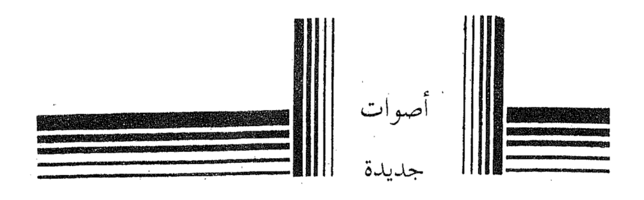
لعالم التجريب والتغريب والهجرة

أرفض عاجزاً تماثل الأخبار
أرفض الأزياء فى السهرة
تقلص الشفاه يا حبيبتى .. تعفن الحوار
تبدل الأشياء بالإلحاح والتكرار
تشتت التكوين والتفكير والنظرة

عيناك عاهرتان تبغيان الانتحار
أدير وجهى عنهما
ألوذ بالفرار

أبدو غريبا غاية الغرابة
إن تكتسى ملامحى الكآبة
ثم ترن ضحكتى
مغيرا صوتى ومشيتى
وهدأة التكوين والترقيم والرتابة
فتبرز الوجوه لى
تسأل عن مبررى فى مسخ صورتى
أرفض التعليق والإجابة
أكره التسطيح فى العيون
أبغض تفسير عالمى بلوثة الجنون
أعشق الرحابة
أنهمر كالمطر
من غابة لغابة
أنصب أهدأ أستوى كالخضرة المذابة
فى العشب والشجر

أدين من ؟
ليس سوى العفن !



محمد حسان وقصصه الشعبى

لدينا الآن عدد لابأس به من كُتَّاب القصة القصيرة جداً ، فكل منهم – فى الحقيقة – يختلف عن زميله فى المنحى الفنى والهدف من مثل هذا البناء القصير الذى يتحول لدى بعضهم إلى بناء ضيق ، وعند آخرين إلى بناء شديد التوتر والكثافة – ومن ثم – الثراء . ولايتسع المجال هنا لتفسير مغزى انتشار هذا البناء الآن ، ولكنى أتصور أنه بناء شديد الصعوبة ، وليس من السهل أن يكتب فى إطاره كل من أراد ، فالسقوط فيه كسر رقبة ، لأن نجاحه أيضاً ، لالبس فيه .

فى القصص التى بين أيدينا الآن نموذج من هذا البناء ، ولكنه – فى الحقيقة – مختلف عن كل النماذج التى عرفتها من قبل فى إطاره . وهو نموذج يسعى صاحبه لاحكامه وصقله منذ أكثر من ست سنوات – حسبما أعرف – وقد نشر بعض مفرداته فى مجلات مختلفة . ولعل الميزة الكبرى فى هذا النموذج هى اقترابه – بل دخوله – الحميم فى منطقة يهرب منها المبدعون طوال الوقت ، هى منطقة الفعل الشعبى الواعى واللاواعى . هذا الفعل الذى يتبدى ببساطة فائقة فى مختلف جزئيات الحياة ، وفى الجد كما فى اللعب ، فى الموت كما فى الولادة ، فى النضال كما فى الخوف .

الجديد عند محمد حسان هو أنه لايدخل هذه المنطقة بحب شديد فقط ولكن برفض واع أيضاً . فهو لايستسلم لدجل الحاوى ، مثلما

لايستسلم سيد سابقة فى قصة (زيدوا النبى صلاة) ، ولا يستسلم للروح الشريرة التى تزحف نحوه كى تلبس جسده ، لأنه يتهكم منها ويكشف - ببناء القصة - زيف اللعبة من البداية (فى قصة رقية) . .وهو كذلك يعى جدلية هذا العقل - ليس فى البشر فحسب - وإنما فى علاقة البشر بالأشياء كما يجد فى نهاية قصة ما فى خوف ، حيث يتخيل قدرة الدم البشرى على صنع الحجارة من الالتحام بالحصى ، على نحو يذكرنا بمقولة بيكاسو الشهيرة :

« إن بعض الفنانين يحيلون الشمس إلى لون أحمر ، وبعضهم الآخر يحيل اللون الأحمر إلى شمس » .

وهذه الجدلية نفسها تظهر ببساطة شديدة فى قصة أخ حيث تتصارع الرغبات الانسانية الطبيعية والبسيطة مع الارهاب العقائدى لتنتصر الأولى فى النهاية .

فى قصص أخرى كثيرة نجد اهتماماً ناضجاً وواعيا بمناطق أخرى لاواعية فى الحياة الشعبية تتمثل فى النصوص والاساطير والاشعار الشعبية .. إلخ ولكن وعيه بهذه المناطق يجعله أيضاً قادراً على كشف ثرائها وخصوبتها الفنية والانسانية ، دون أن يستسلم لسطوتها وهيمنتها .

ويلتقى هذا الأمر مع ميزة أخرى هامة ، هى أنه مثلما ينطلق الكاتب من حياة البشر فى مادتها الخام ليصوغ منها شكلاً فنياً يناقضها ويُحطم ايديولوجيتها ، فإنه يحقق هذا الشكل من مادة الشكل الخام فى ذات الحياة الشعبية ، وهنا نجد طريقة الحكى الشعبى كما يمارسها الناس فى حياتهم - وهذا شىء مختلف بالطبع - عن الحكايات الشعبية والاساطير والشعر الشعبى .. إلخ . ولكن الأهم من هذا كله اللغة الشعبية المفصحة . وهذه هى الخصوصية الثالثة لمحمد حسان ، والتى يمكن أن يلتقى فيها مع محسن يونس مثلاً ، وإن كان يؤديها بطريقة مختلفة .

إن حسان هنا يقيم لغته الدقيقة والمحددة من مفردات هى فصيحة وعامية فى ذات الوقت ، وهناك مفردات أخرى عامية بالضرورة ولكنك تستطيع أن تفصحها إذا أردنا . ولكن المهم هو فى التركيب القريب جداً من الاحساس الشعبى أو الذى أحب أن أسميه المحتوى الشعبى للشكل . وهو يتبدى فى تركيبة الجملة وفى علاقة الجملة بالأخرى ، والعبارة بالاخرى

والفقرة بالفقرة . وهذا مايشكل بنية القصة ذات المحتوى الشعبى للشكل أو ما هو قريب منه . وبهذه الخصائص ، فإن حسان ، إذا واظب على العمل استطاع أن يقدم لنا فناً جميلاً قادراً على أن يصل إلى الناس وليس فقط إلى المثقفين .

د . سيد البحراوى

زيــــدو النبــى صـــــــلاة

جاء ولم يعلم احد أى قطعة أرض انشــقت وخرج منها ، نزَّل الصرة فكها ، اخرج جرابين وزلطة كبيرة ، تجمع الأطفال حوله ، التف الكبار بحجة جمع الصغار .

قال لهم صلوا على النبى ، صلوا ، قال زيدوا النبى صلاة ، زادوا ، قال اللى يحب النبى يصفق ، صفقوا . قال لهم فى هذا الجراب ثعبان ، وفى الثانى بيضة ، والبيضة بمشيئة الله ستخرج كتكوتا يلتهم الثعبان ، وقبل هذا لموا جودة ثمن أكل الثعبان ، جاد الناس بشلنات وربع جنيه .

جاء ربع الجنيه من سيد سابقة الذى برع فى فن السرقة والقتل ولم يتعلم شيئا عن الحواة . مد الرجل يده فى جراب الثعبان ثم وضعها فى جراب الكتكوت ، لم يخرج شيئا .

أمسك الزلطة الكبيرة ودق بها الجراب وداسه ، نظر بعيون صلبة للناس وقال صفقوا ، صلوا ، زيدوا . قال هذه الزلطة يمكنها تكسير اتخن زجاج ، وهذه الاسنان – اسنانى – يمكنها مضغه ، وهذه المعدة – معدتى – يمكنها هضمه .

أمر سيد سابقة بإحضار زجاج سيارة ، جاؤه به ، دق الزجاج بالزلطة ، كسره قطعا صغيرة ، قال سمعونى تصفيقة ، شرخ التصفيق الجو وعاد صوته منفردا ، قال جاء الآن دور الحمامة الصقر التى يمكنها خطف احدكم وابتلاعه ، واعيده أنا بمشيئة الله ، ولكن صفقوا .

قاطعه سيد وقال : أين البيضة التى تخرج كتكوتا يأكل الثعبان ، وأين الاسنان والمعدة ، أخرج الكتكوت أو كُل الزجاج .

كان الخياران صعبين ، صمتْ ، ولما زاغ بصره وبلغت روح سيد الحلقوم أعطاه مقلب حرامية قلبه على ظهرِه وبرك فوقه ، لملم الزجاج بكف وفتح له فمه بكف ، وجعل يزغطه الزجاج المكسر والناس حولهم يضحكون ويصفقون ويسقطون على الأرض من الضحك .

رقيـــــــــــة

كنا مربعا يتقدمنا الشيخ ونتأخر نحن مرتكزين على الحوائط ، حفظ كل منا جزءا من التعزيمة وحفظه بالسريانية والعربية وكرره مع الشيخ للمشاركة فى محاصرة الدخيل على جسد المريض ، وكذلك لوقاية اجسادنا منه ، ارتفع صوت الشيخ وتوحشت أعضاؤه وهو يعزّم . تكالبت الدقائق مع اصواتنا التى سكبت على المريض تنهشه ، دار ببصره فينا ، بسط حاجز الرؤية بيننا . يبست عروقه وخططت جسده ، ارتقى الدم يحمل الدخيل إلى رأسه التى توهجت ، صعدت يد الملبوس إلى رقبته وقبضت عليها ، كتفت عينا الشيخ الجسد المتراكم على الأرض ، انذر الشيخ الجسد بحرقه إن لم يطرد الدخيل ، زاد حصار يد المريض على رقبته .

تناقلت النظرات أسئلة المربع . أمر الشيخ بخروج الاطفال وضعاف النفوس .

« قال لى إيهاب ان كرامات المسيح تظهر على أيدى الكهان وهم يطردون الأرواح الشريرة من الأجساد المريضة وانها – الأرواح الشريرة – تخرج من الأظافر وترسم على الأرض صليبا بالدم يؤكد تخليص المسيح للبشرية من آلامها » .

أعاد الشيخ تهديده للجسد الذى انهكت صوابعه ، وخنق تحدى الصوت فيه ، خرج صوت من قرارة المريض يوافق على الخروج على أن يأخذ مهلة ، فهم الشيخ انها تكون لاختيار جسد ضعيف يحتله الدخيل .

جمع الشيخ نظرات المربع ، إليه ، وطلب الخروج – حالا – وإلا أحرقه بزيادة القراءة .

كررت أجزاء التعزيمة بتلاحق طلق على الرغم من صعوبة الكلمات السريانية فيها . تذكرت إيهاب عبثت برأسى ، هل توضأت ؟ أم لا .. ؟

انتفض جسد المريض على الأرض ممتثلا لتهديد الشيخ وأنا ملتصق بالجدار محاولا الاحتماء من الروح الشريرة حتى لا تلبس جسدى .

ما فى خـــــوف

هل تحلم بأن تفرد روحها بجواره وتحل شعرها على صدره وتتخلى عن أربطتها وتطلق نفسها له تحت سقف واحد .

جاؤا . أخذوه . ولم يعد . ترك لها عينا تغيم وتمطر عندما تركن للحائط آخر الليل أما فى النهار تجف عينه وتكون ثابته ، ثاقبة . وترك لها يدين تحملان الحليب والخبز والشاى .

وترك لها طفلا .

وهى التى تحلم لم تعد تخاف إلا من الليل وتخاف من أن يبدأ الإضراب قبل أن يملأ الخزين البيت . وأن تعانى الإبعاد . هى مازالت تذكر عمها عندما عاد من المخيمات وقال :

النار هنا أرحم من جنة المخيمات ، هناك فيه عدا كتير ما نقدر نميزهم لأنهم من نفس اللون والجنس والصوت .

هنا عارفين من عدونا .

وهى التى تحلم كثيراً وتخاف قليلا ، تعلمت الشوق له وللغد الذى سيكبر فيه الولد ويتعلم ويتزوج ويخلف عيالا :

وهى الحالمة القوية المشتاقة ، حذروها أن تخطو خارج العتبة . وهى الحالمة القوية ، المشتاقة القوية أمسكت يد طفلها ، وفتحت الباب ، ودخلا فى الناس ، وسارت صامتة خلف ولدها الذى انفلت من يدها مرة واحدة ، وجرى مع زملائه .

انطلقت خلفه تبحث عنه ، وقفت ، أين تجده ، ولم تخاف ... ... ؟

أليس كل هؤلاء آباء وأمهات ، ... ... وابناء ؟

كان الناس يدفعونها ، ساروا وهى بينهم ، كان صوتهم عاليا .. يصرخ ... مافى خوف ... مافى خوف ... كررت الكلمات فى فمها فوجدت نفسها تقول ، خرج صوت الناس . وعلا .

وعلى الجانب الآخر رفع الجنود بنادقهم ، فنزلت كل الرؤوس والأيادى . صوبت البنادق ، رفعت الرؤوس وفى الأيدى الحجارة ، انطلق الرصاص ، وانطلقت الحجارة ، سقطت الرصاصات ، وارتفعت الحجارة ، وقعت أجساد على الأرض بينهم

جسد تعرفه أو لا تعرفه . ولكنها لاحظت أن الأجساد التى سقطت كانت تقطر دماً ، ينزل على الحصى فيحيله حجارة .

أخ

إلى مصطفى السيد

برم طرف الجلابية بين يديه ، خبط بها الأرض ثلاث خبطات ، فردها ، وضعها بين وركيه ، وضع يده اليمنى تحت خده الأيمن ، غمّض عينيه ونام على الحصيرة ، ردد الدعوات واستغفر الله وبدأ يدخل فى النوم .

تذكر أن المتبقى له أربعة أيام ويعود للمنزل ينام فوق السرير بجوار أم العيال . يفعل ما يريد فعله ، ويستحم ثم يطرقع حجرين على الجوزة .

ـ لا بلاش الجوزة .. دى محرمة .. القليل مفطر فما بالك بكثيره .

يرد : لكن دا معسل وقوالح بس .

ترددت فى أذنه كلمات الأمير وشروط الجماعة ، لا جوزة .. لا تعامل فى الربا والاعتكاف سبعة أيام فى الشهر .

قال لنفسه : الجوزة حرام .

أحسّ حركة جواره .. سمع الأمير يسأل أخاه عن انضباطه .

قال أخوه فى الجماعة : مطيع وملتزم وارشحه أميراً على الحى . اللهم ثبّت إيمانه. انتظر من أخيه أن يحدِّث الأمير عن رغبته فى الذهاب للمنزل ليستحم بماء ساخن ويشوف طلبات أم العيال . لكنهما صمتا .

تقلّب على ظهره وهو يفكر فى السرير الخالى إلا من زوجته .. وضع يده فوق صدره ... وجد يداً تخبط على كتفه .. يا أخ سعيد .. نعم ؟ .. ربنا يهدينا جميعاً انت مش عايز تخش الجنة ولا إيه .. أيوه طبعاً .. طيب نام على جنبك اليمين وما تنساش تخبط راس الشيطان بالجلابية .

نفض الجلباب ونام .. تقلب ثانية ولكنه صحا على يد زوجته وهى تسرح شعرها .. فتح عينيه لم يجد أحداً .. كلهم نيام .

سحب مداسه ، اطلق قدميه حتى وصل الباب .. خبط خبطتين وفى الثالثة كانت زوجته أمام الباب .. دخل .. قال لها سخنى شوية ميّه وهاتى آكل . ذهبت توقد النار فاحس بها فى صدره وقلبه وحلقه.خلع جلبابه .. ناجاها .. ملّس على شعرها . فك ازرارها . بدأ يسر لها ما يحمله وهى تحتويه .

سمعا دقات على الباب ، فعلت انفاسهما ودقات قلبيهما .. وخفت صوتاهما .

ليس هكذا الكفاح ضد الصهيونية

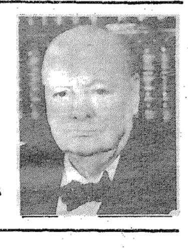
سمير فريد

فى اطار مؤتمر حماية المقدسات والتراث الثقافى الفلسطينى الذى عقد فى القاهرة فى نوفمبر عام ١٩٨٨ صدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والاتحاد العام للفنانين العرب والدائرة الثقافية بمنظمة التحرير الفلسطينية بحث بعنوان « السينما الصهيونية وأساليب التعامل مع التراث والشعوب غير اليهودية » للباحث أحمد رأفت بهجت .

وقد عانيت الكثير فى قراءة هذا البحث لضعف أسلوبه وافتقاده الى أى منهج علمى ، وبعد الشقه بين كاتبه وبين التفكير العلمى . فالافتقاد الى المنهج العلمى والتفكير العلمى لا يفقدان الأبحاث قيمتها فحسب ، وانما يجعلان من الصعب مواصلة القراءة ، أو الاستمتاع بالقراءة . وكان الأشق من قراءة البحث الكتابه عنه ، اذ تكتب بالعقل عن شىء يفتقد الى المعقولية .

وسبب الاهتمام بالقراءه رغم هذا العنت ، والكتابه رغم تلك الصعوبه ، ان البحث يتناول قضية الصراع العربى الصهيونى ، وهى القضيه المركزية للأمة العربية فى القرن العشرين . وأنه يصدر باسم ثلاث مؤسسات عربية ، وان من بين هذه المؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية التى تقود كفاح الشعب الفلسطينى من أجل حريته واستقلاله ، بينما لا يعبر ــ البحث ــ عن أى من سياسات أى مؤسسة عربية .

والأدهى من ذلك ان يصدر هذا البحث باسم منظمة التحرير الفلسطينية فى نوفمبر ١٩٨٨ بعد اعلان الدولة الفلسطينية فى الجزائر . اذ بينما تعمل المنظمة على جميع المستويات للتأكيد على رفضها الكامل للعنصرية ضد اليهود داخل اسرائيل أو خارجها فى مواجهة الاعلام الصهيونى الذى يقوم على اتهام المنظمة بالعنصرية ، يصدر باسمها هذا البحث العنصرى الذى يصل الى حد القول بأن العداء للسامية « رد فعل عقلانى لسياسات يهودية معينة » ص ٩ من البحث ، وهو بذلك سلاح ضد المنظمه بل وضد العرب .


تشرشل

والهدف من هذا المقال ليس اثبات عنصرية الكاتب ، فهو أمر واضح فى كل سطر وانما اثبات مدى فساد هذه العنصرية العربية التى تطل برأسها فى مواجهة العنصرية الصهيونية ضد العرب . ومواجهة العنصرية الصهيونية بعنصرية عربية لا يفيد العرب فى شيء ، ولا يعبر عن حقيقتهم ، وانما يضرهم كثيرا ، اذ يؤدى الى خلط الأعداء بالأصدقاء ، وخلط العلم بالشعوذه . وخاصة ان النظرة العنصرية تبدو مغرية للكثير من الشباب محدود الثقافة لأنها أسهل من النظره العلمية كما أنها غير ضاره بأمن الباحث على المستوى الشخصى وربما تكون مفيده .

فالنظرة العنصرية ضد اليهود تلقى الترحيب ولو فى الخفاء من فئات شتى من الطبقات البيروقراطية الحاكمة فى العالم العربى ، ومن الجماعات الدينية الاسلامية والمسيحية المتطرفه التى تسعى الى الحكم . والقانون فى مصر مثلا يجرم العنصرية رسميا ، ولكنه يعاقب فعليا كل من يقف ضد كامب دافيد أو المعاهدة المصرية الاسرائيلية وضد كل من يقف ضد التطبيع بين مصر واسرائيل ، وفى عبارة واحده لا يتعرض أمن أى باحث للخطر اذا كان ضد اليهود ، ولكنه يتعرض للخطر اذا كان ضد الصهيونية . ويصل الخطر الى حد التهديد بالاغتيال من جماعة كاهانا الاسرائيلية الصهيونية .

وهذه النظرة العنصرية ، والتى لا تتمثل فقط فى هذا البحث على صعيد السينما ، وانما ايضا فى كتاب صدر لنفس الباحث فى نفس عام ١٩٨٨ عن نادى : سينما القاهرة بعنوان الشخصية العربية فى السينما العالمية ، وفى كتابات أخرى ، بدأت فى الظهور عام ١٩٧٧ بعد زيارة السادات لاسرائيل من قبل بعض الأفراد الذين عجزوا عن مقاومة الصهيونية حتى لا يتعرضوا لبطش السلطه ، وأرادوا فى نفس الوقت أن يعبروا عن مشاعرهم الوطنية ضد التطبيع فلجأوا الى الطريق الأكثر سهولة والآمن تماما وهو معاداة اليهود .

يرى الباحث ان السينما الصهيونية ليست السينما التى تعبر عن الأفكار الصهيونية فقط ، وإنما هى أيضا السينما التى تهاجم العرب والمسلمين والكاثوليك والسينما التى تناصر اليهود . وبغض النظر عن تسفيه الباحث لكل من يختلف معه فى هذا التعريف ، ووصفه بقصور الرؤيه ، بل والقيام بدور سلبى – سواء عن وعى أو عن غفله – فى التنبيه الى خطورة السينما الصهيونيه ، أى احتمال التواطؤ أيضا ، فان هذا التعريف يفتقر الى أدنى قدر من المعقولية ، وليس فقط المنهج العلمى أو التفكير العلمى .

وتأسيسا على هذا التعريف يعتبر الباحث أن السينما الصهيونية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر فى أفلام المخرج الفرنسى جورج ميليه ، والتى يقول بالنص انها تعبر تعبيرا صادقا عن الأهداف الصهيونية . لأنها هاجمت العرب كما فى فيلم « ألف ليله » ، وهاجمت الكاثوليك كما فى فيلم « جان دارك » ، وناصرت اليهود كما فى فيلم « قضية دريفوس » .

وكل من يعرف تاريخ السينما وتاريخ الصهيونية يدرك أن الصهيونية لم تكتشف أهمية السينما فى نهاية القرن التاسع عشر لسبب بسيط جدا وهو أن أحدا فى العالم كله لم يكن يدرك أهمية السينما فى ذلك الوقت ولا حتى مخترعيها والعاملين الأوائل في ميادينها . ولكن هناك من العرب ، ومنهم هذا الباحث ، من يتصور نتيجة للشعور الحاد بالهزيمه والقهر أن الصهيونيه قادرة على كل شىء ، ومن بين تلك القدرات اكتشاف أهمية السينما قبل مخترعيها أنفسهم .

وكل من يعرف تاريخ السينما وتاريخ الصهيونية يدرك أن جورج ميليه لم يكن صهيونيا ، فلم يقل بذلك أحد فى نحو مائة سنة بكل لغات العالم ، ولم يقل به ولا واحد من الصهاينة أنفسهم . ولكن الباحث يجعل السينما الصهيونية أقدم سينما فى العالم ، ويضيف الى الصهاينة أحد أعظم رواد السينما متطوعا ، ودون مقابل ، نتيجة الهزل فى التعامل مع القضايا الجد . ولنفترض أن الباحث يأتى بما لم يأت به أحد من قبل ، وهو أمر ممكن بالطبع . فما هو الدليل الذى يقدمه على صهيونية جورج ميليه غير عناوين بعض أفلامه ، والتى لا يذكر حتى أنه شاهدها ، أو قرأ عنها . هل يكفى عنوان « ألف ليله » ليعنى أن الفيلم ضد العرب ، وهل يكفي عنوان « جان دراك » ليعنى ان الفيلم ضد الكاثوليك ، وهل يكفي عنوان « قضية دريفوس » ليعني أن الفيلم يناصر اليهود . وحتى إذا كانت هذه الأفلام كذلك ، لماذا توصف بالصهيونية .

ان اعتبار كل من يهاجم العرب صهيونيا ، وكذلك كل من يهاجم الكاثوليك وكل من يناصر اليهود يعنى ببساطة ان الصهيونية ، وهى أيديولوجية ملفقة اذا صح أنها ايديولوجية ، هى أقوى أيديولوجية فى العالم ، وليس هذا بالأمر الصحيح والحمد لله . ولا يعنى ذلك بالطبع التهوين من خطر الصهيونيه ، ولكن لا التهوين ولا التهويل يساعد على مواجهة هذه الحركة السياسية العنصرية ، وانما التفكير العلمى وحده . وقد يخدم الصهيونية الهجوم على العرب ، وقد يخدمها أيضا مناصرة


غوستا غفراس

اليهود ، ولكن على أى شيء يستند الباحث فى أن كل هجوم على الكاثوليك يخدم الصهيونية . وقد تستخدم الصهيونية هذه الفكرة أو ذلك العمل لخدمة أهدافها ، ولكن هذا لا يعنى أن كل ما تستخدم الصهيونية من أفكار أو أعمال يوصف بالصهيونية . بل ان استخدام الصهيونية لقضية دريفوس لا يعنى ان دريفوس كان صهيونيا ، أو أن كل من تعاطف معه كان صهيونيا ومنهم الكاتب أميل زولا .

ويقدم الباحث جدولا غريبا يضع فى ناحية منه بعض الأفلام التى أنتجت عن قضية دريفوس (مرة أخرى ولن تكون أخيرة مجرد عناوين » . ويضع فى الناحية الأخرى من الجدول بعض الأحداث المتعلقة بالصراع العربى الصهيونى مؤكدا بذلك فكرة التخطيط التآمرى التى تسيطر على عقله . وكأن الصهيونية تحكم العالم بالفعل من أقصاه الى أقصاه . بل انه يذكر ذلك صراحة عندما يقول بالنص « ان السينما المحلية فى اوروبا وأمريكا فى ظل السيطره الصهيونية كانت مغلوله الحرية فى التعامل مع المشاكل الملحة ، ولم تستطع أن تعبر تعبيرا كاملا عن الحياة التى يعيشها السواد الأعظم من الناس الا من خلال الرؤية الصهيونية .» . ويذكر أنه لا توجد « أفلام متعدده » عن الشخصيات السياسيه من غير اليهود مثل تشرشل وديجول وايزنهاور ، بينما توجد أفلام متعدده عن بن جوريون وجولدامائير وموشيه دايان ، وهى معلومات غير صحيحه ، وتدل على عدم المعرفه بتاريخ السينما .

وتحت عنوان « الكوميديا والصهيونيه » يبدأ الباحث بلوم النقاد العرب على عدم رغبتهم فى الايمان بدور ما يطلق عليه الكوميديا اليهودية فى السينما الصامته فى مسانده القضايا اليهوديه ، وكلمة اليهودية عند الباحث مجرد مرادف لكلمة الصهيونية ولا فرق على الاطلاق عنده بين الديانة القديمة والحركة السياسية المعاصرة التى تستخدم هذه الديانة . ويزيد من لوم النقاد

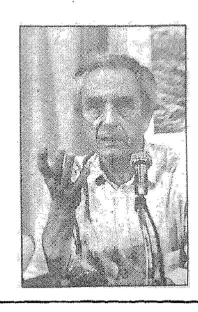
العرب لأن النقد العالمى تنبه الى ذلك . وهنا يستشهد بقول اندريه بازان عن أفلام شابلن بأنها « تشكل أضخم كميه من النقد ضد كل ماهو مقدس » معتبرا أن هذه العبارة تكشف عن حقيقة شابلن وهو فى رأى الباحث يهودى صهيونى ارتبط انتاج فيلمه « المهاجر » بصدور وعد بلفور .

واستخدام عبارة بازان على هذا النحو فى اطار التعريف غير العقلانى وغير العلمى للسينما الصهيونية يمثل عدوانا همجيا شرسا على تراث بازان . فلا يوجد فى العالم من يملك الحق الدستورى ، والأهم منه الحق الأخلاق ، فى ان يستخدم عبارة لأى كاتب فى غير مايقصد هذا الكاتب . ولكن الباحث يعطى نفسه هذا الحق ممتهنا كل أخلاقيات البحث العلمى . وهو يكرر نفس الجريمه مع تراث عظيم آخر هو ايزنشتين الذى يصفه بدوره بالمخرج اليهودى الصهيونى . فالدليل الذى يقدمه على صهيونية ايزنشتين انه كان صديقا لشابلن ، وأنه كتب اليه عام ١٩٤١ عن فيلم « الديكتاتور الكبير » وقال له « فى مكان ما ستشرق الشمس من جديد » .

ان هذه العبارة فى خطاب ايزنشتين الى شابلن تعنى عند الباحث ان ايزنشتين يؤيد شابلن فى اقامة اسرائيل على أرض فلسطين . والمشكله هنا ليست مشكلة تعسف فى التأويل ، وإنما تلفيق صريح وصبيانيه لا يجب ان تنشر على الناس . فلا توجد كلمة واحدة فى كل ماكتب ايزنشتين ، ولا توجد لقطة واحدة فى كل ماأخرج يمكن أن تشير الى مثل هذا الموقف من قريب أو من بعيد ، ونفس الأمر بالنسبة الى شارلي شابلن . ولكن الباحث وكما أضاف الى رصيد الصهيونية اسم جورج ميليه أيضا شابلن وايزنشتين . واذا قرأ الباحث كتابى « مدخل الى السينما الصهيونية » الذى نشره الشهيد الدكتور عبد الوهاب الكيالى فى بيروت عام ١٩٨١ لعرف كيف رفض شابلن دعوة بن جوريون ليكون أول مواطن فى دولة اسرائيل فى خطاب علنى مفتوح نشر عام ١٩٤٧ ، واذا قرأ الباحث كتاب « عزيزى شارلي » للفنان الكبير كامل التلمسانى الذى نشر فى القاهرة عام ١٩٥٧ لعرف موقف شابلن فى تأييد تأميم قناة السويس وادانة العدوان الاسرائيلى على مصر عام ١٩٥٦ .

وتأكيدا لايمانه بسيطرة الصهيونية على العالم يذكر الباحث بالنص ان النقد « العالمى » بعد بازان يعانى من « تسلط الصهيونية عليه بشكل كامل » . وهو حكم مطلق مثل أحكام كثيرة مطلقه فى هذا الكتاب . كما يشير ضمنا الى معرفة الباحث بكل النقد « العالمى » بينما العالم أكبر من أن تسيطر عليه الصهيونية ، والنقد « العالمى » أكبر من أن يستوعبه باحث واحد .

وتحت عنوان الفيلم الموسيقى يطلق الباحث حكما آخر عندما يقول بالنص ان اليهود يسيطرون « سيطرة مطلقة على سوق الموسيقى والغناء فى أمريكا وأوربا سواء فى مجال النشر أو الاخراج المسرحى أو السينمائى » وهو هنا يعفينا من وصف حكمه بالمطلق لأنه يفعل ذلك بنفسه ،

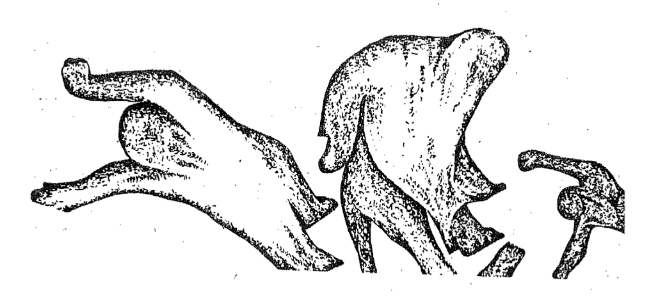


انطونيوني

ويعفينا من التأكيد على أنه لا يفرق بين اليهوديه والصهيونيه ، اذ يستخدم تعبير اليهود فى نفس المجال الذى يستخدم فيه تعبير الصهونية ، ويعفينا ثالثا من التأكيد على ايمانه بسيطرة اليهود أو الصهيونية الخرافيه على العالم .

وفى محاولته المستحيله للتدليل على هذا الحكم يضيف الباحث الى رصيد الأفلام الصهيونية عدداًمن روائع السينما العالمية مثل « قصة الحى الغربى » و « صوت الموسيقى » اخراج روبرت وايز ، و « كباريه » و « كل هذا الجاز » اخراج بوب فوس ، و « شعر » و « اماديوس » اخراج ميلوش فورمان ، كما يضيف بالتالى أسماء وايز وفوس وفورمان الى المخرجين الصهاينه أعداء العرب . وهذه الأفلام ليست صهيونيه الا فى اطار التعريف المفتوح للباحث للسينما الصهيونيه ، والذى يمكن أن يتضمن كل أفلام العالم بما فيها الأفلام العربية أيضا التى تكشف سلبية المجتمعات العربية .

وكل فصل فى البحث يضيف الى رصيد السينما الصهيونية المزيد من الأفلام والمزيد من صناع الأفلام . يقول الباحث بنفسه انها « لا تخطر على بال أى مثقف سينمائى » دون ان يبرر لنا لماذا تخطر على باله وحده من بين كل خلق الله . فتحت عنوان أفلام الغرب ، أى أفلام « الويسترن » يرى أن هذه الأفلام بدورها تخدم ما يطلق عليه « القضايا اليهودية والصهيونية » . وكما يخلط بين اليهودى والصهيونى ، يخلط بين الصهيونى وغير الصهيونى فيضع فى سلة واحدة أسماء أوتوبريمنجر وجون هيوستون وجورج ستيفنس وستانلى كرامر وانتونى مان وفرد زنيمان ووليم وايلر وسيدنى بولاك وجيمس كان وروبرت ردفورد وجورج بيبارد وبرت رينولدز وشاك نوريس وكيرك دوجلاس وبرت لانكستر . وتحت عنوان أفلام الرعب يرى أن هذه الأفلام أيضا صهيونية ، ويجعل من فيلم

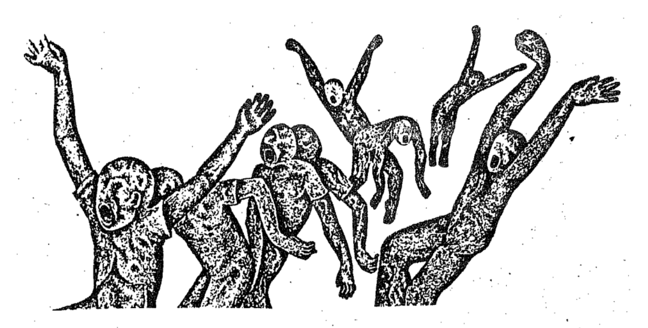


« مقصورة الدكتور كاليجارى » من أفلام الرعب ، ومن الأفلام الصهوينية .

بل ان الباحث الذى يصف نفسه بصاحب « التحليل الواعى » ، و « الدارس لتاريخ السينما العالمية » يقدم جدولا يربط بين ظهور أفلام تتضمن عناوينها كلمة المومياء وبين تواريخ انعقاد المؤتمرات الصهيونية وحرب ١٩٥٦ أيضا تحت عنوان « سلسلة أفلام المومياء والمغزى وراء ظهورها » . وينسى باحث العناوين والأسماء الفيلم المصرى الذى أخرجه شادى عبد السلام بعنوان المومياء ، ولا يوضح العلاقة بين انتاجه وبين حرب ١٩٦٧ مثلا التى وقعت قبل تصويره بعامين .

ومن الصعب فى هذا البحث معرفة الفرق بين عناوين الأبواب وعناوين الفصول والعناوين الفرعيه داخل الفصول ولكننا نستطيع أن نعتبر عنوان « الالتفاف الصهيونى حول الأحداث التاريخيه والمعاصره »عنوان الفصل الثانى . وفى هذا الفصل يضيف الباحث الى أعداء العرب واحدا من أعظم الفنانين فى تاريخ السينما وهو ستانلى كيوبريك ، ويضيف الى الأفلام الصهيونية أحد أعظم أفلامه ، وهو فيلم « سبارتاكوس » ، فكيوبريك عنده مخرج « يهودى » اخرج روايه من تأليف « يهودى » و « شيوعى » أيضا هو الكاتب هوارد فاست ، وكتب لها السيناريو « يهودى » ثالث هوا دالتون ترومبو كاتب سيناريو « الخروج » الذى أخرجه اوتو بريمنجر .

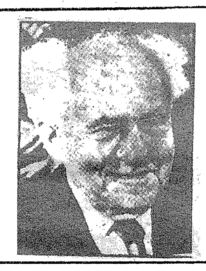
ولست أعرف ان كان كيوبريك يهوديا أم غير يهودى ، وكذلك هوارد فاست وداالتون ترومبو ، كما لا أعرف موقف كل منهم من الصهيونية سواء كانوا من اليهود أم من غير اليهود ، ولا شك فى ان « الخروج » فيلم صهيونى ، وكذلك مخرجه ، ولكن لا شك أيضا ان فيلم « سبارتكوس » ليس من الأفلام الصهيونية ، ولا يخدم الصهيونية فى شىء ، وانما على العكس



تماما . وذلك من واقع مشاهدتي للفيلم ، ويؤيدني في ذلك كل من كتب عنه في مصر والعالم العربي والعالم كله . فاذا وضعنا جانباً رأيي وكل آراء الآخرين وجدنا الباحث يعتمد في هذا الحكم على ديانات وأفكار صناع الفيلم ، وعلى أنه يعبر في رأيه عن خروج آلاف العبيد من ايطاليا باعتباره « المعادل التاريخي لخروج اليهود من مصر بقيادة موسى بعد حياة العبودية في ظل الحضاره الفرعونيه وانه يكشف عن مايفعله العرب واصحاب ديانة ايزيس من تكريس للعبودية » . فما هي الصهيونية في رفض العبودية سواء كانت عند الفراعنة أم عند العرب ، وليس هناك شك في ان الفراعنه والعرب عرفوا تجارة الرقيق .

ولا تتوقف قائمة الأفلام الصهيونية عند « سبارتكوس » ، فمن الأفلام الصهيونية في رأى الباحث أيضا « المهنة صحفي » اخراج انتونيوني ، و « مفقود » اخراج كوستاجا فراس ، و « عام الحياة الخطره » اخراج بيتر وير ؛ و « حقول القتل » اخراج رولاند جوفيه » و لا تسأل لماذا ، لأنه لا يجيب الا بأن الصحفي في فيلم انتونيوني يهودي ، وأن مفقود عن روايه لمحامي يهودي كتبها عن حياة صحفي يهودي ، وغير ذلك من الخزعبلات . المهم أن من أعداء العرب أيضا انتونيوني وكوستاجافراس وويرو جوفيه . والعجيب أن الباحث لا يضيف الى رصيد الصهيونية الا أكبر الأسماء وأعظم المخرجين ، ويترك كل سواقط السينما الذين يخرجون الأفلام الصهيونية بالفعل ، وهي كثيرة ، والأفلام المعادية للعرب والمسلمين بالفعل ، وهي أكثر من الأفلام الصهيونية .

واعترف انني لم أفهم الفصل الثالث وعنوانه « الصراع بين الأغيار وحتمية نتائجه الصهيونية » . أما الفصل الرابع « التحالف الصهيوني الاستعماري » لمواجهة الاسلام » فيبدأ



بن جوريون

بحكم مطلق جديد يؤكد سيطرة اليهود والصهيونية على العالم عندما يقول الباحث بالنص « ان المسيحية فى السينما كانت دائما صورتها مزهونة (عفوا لنشر هذه العبارات الركيكه) بارادة المخرج اليهودى ، وما تتطلبه الأهداف الصهيونية » ، ثم يطلق حكما آخر قائلا « ان ماتعرضت له المسيحية من تشويه وتزييف وسخرية يفوق ماتعرض له الاسلام على يد اليهود والمسيحيين معا » ، والباحث هنا لاينبه النقاد المسلمين فقط الذين لايدركون المؤامرة على الإسلام ، وانما النقاد المسيحيين ايضا الذين لايدركون المؤامرة على المسيحية . فهو أكثر وعياً من الجميع ، ويعرف مالايخطر على بال الجميع . ومرة أخرى لنفترض أنه يأتى بما لم يأت به الأوائل ولا الأواخر ، ماذا لديه لاثبات أن المسيحية تعرضت للتشويه أكثر من الاسلام . لاشىء الا أن هذا يهودى وذاك صهيونى وهذا توم بيكل وبين قوسين اسم يهودى .

أما من تتشرف بهم الصهيونية مجانا فى هذا الفصل فهم دافيد بوتمان (الصحيح بوتنام) و « اليهودى » اوليفر ستون صاحب « بلاتون » و جيمس ايفورى واسماعيل مارشانت اللذين وقعا فى كمين روايات الكاتبه « اليهوديه » هانفالا فى الأفلام التى أخرجها ايفورى « مستسلما » وانتجها مارشانت « فى غفله » فتحولت « امواله الى وسيله لمهاجمة الشخصية الاسلامية » . ثم ريتشارد اتنبورو فى « غاندى » ، و دافيد لين فى « ممر الى الهند » وكلاهما كما يقول بالنص « كان للعناصر الصهيونية الفضل فى ظهورهما فى ظل امكانيات مادية مذهلة » . وكل هذا عبث لا مثيل له وهذيان كامل .

وفى نهاية هذا الفصل الرابع يكشف الباحث عن القاعدة التى يتبعها ، وهى قاعدة اكتشاف « السم فى العسل » ، وهناك بالفعل أعمال تضع السم فى العسل ، ولكن ينبغى لاكتشاف السم من العسل المعرفه الصحيحة للسم والعسل معاً .

ويعيد الباحث فى الفصل الخامس وعنوانه « العبقريه المزعومه بين الاجتكار والتكرار

والانتشار الجغرافى » تأكيد « احتكار اليهود لكل الوسائل الفنيه والثقافيه والاعلاميه فى امريكا وأجزاء من أوروبا » ويضيف « أن اليهود قد نجحوا فى الالتفاف حول بعض الفنانين الأوروبيين والآسيويين من غير اليهود وذلك من أجل ان تتحول أفلامهم الى سلاح قاس فى مواجهة الأغيار من غير اليهود » . ويصل بالسينما الصهيونية الى ذروة المجد عندما يضيف الى الصهاينة أسماء برجمان وفيللينى وفيسكونتى وبونويل وكيروساوا أيضا . وعنده أن فيللينى يقدم « صورة تسعد كثيرا المخططات الصهيونية وتحقق أهدافها ، وتخلق للملاذ الطبيعى اسرائيل بريقا مؤثرا على وجدان كل يهودى مايزال يعيش فى أوروبا » ، وذلك لأنه « صنع من الحياة الحلوه وأفلامه التالية صوره لايطاليا القديمة والمعاصرة جعلها فى ظل الكاثوليكيه مملكه للكابوس والأحلام المخيفه » .

ويرص الباحث عناوين مجموعة من أفلام أولئك العباقره دون أدنى قدر من التحليل ، ويضع بينها عنوان فيلم صهيونى معروف أخرجه دى سيكا وهو فيلم « حديقة فينزى كونتينى » متصورا أن هذه المغالطة تجعل كل الأفلام التى ذكرها صهيونية بدورها .

وفى الفصل السادس « الشخصية العربية فى إطار السينما الصهيونية » يصل الى الحكم بأن « تاريخ السينما العالمية يرتبط بتاريخ الهجوم على الشخصية والشعوب العربية » ، وكأن العالم متفرغ تماما للعرب ، ولا يعنيه شىء غيرهم ، وأن « أعمدة السينما الأمريكية والأوروبيه كانوا جميعا من الصهاينة » وكأن أوروبا وأمريكا من القرى الفلسطينيه التى دمرها الصهاينه . وفى جرأة نادرة على العلم لايفرق بين فيلم صهيونى رخيص لمخرج تافه ، مثل فيلم « السيفير » اخراج جى . لى . تومسون ، وبين فيلم يؤكد عروبة الأرض الفلسطينية لمخرج كبير ، وهو فيلم « هانا ك » اخراج كوستا جافراس .

ان هذا البحث مهدى فى الصحفة الثانية منه الى « الأديب الفنان الكبير سعد الدين وهبه والى كل صاحب دور فى مواجهة العنصرية الصهيونية » ، واذا وضعنا جانبا ان سعد الدين وهبه أحد ناشرى البحث باعتباره رئيس الاتحاد العام للفنانين العرب ، لوجدنا أن الباحث يعتقد أن بحثه مواجهة للعنصرية الصهيونية ، ولكنه لايدرك أن العنصرية العربية ليست مواجهة للعنصرية الصهيونية ، وان الكفاح ضد الصهيونية يتطلب فضلا عن معرفة الصهيونية الكفاح ضد العنصرية بكافة أشكالها ، وفى كل مكان فى العالم ، بما فى ذلك العالم العربى . والعنصرية العربية صوت ناشز فى تاريخ العالم العربى وحاضره ، ومجرد رد فعل غير عقلانى للعنصرية الصهيونية يمتزج بالخوف والرعب من الصهيونية ، ومن السلطات التى تستسلم للصهيونية .

في نادي سينما القاهرة

الفاشيون قادمون

أحمد يوسف

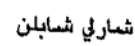
فى سلسلة ندواتها الأسبوعية ، عقدت جمعية نقاد السينما المصريين يوم الأحد ٢٧/ ١٢/ ٨٨ ندوة لمناقشة كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» للكاتب احمد رأفت بهجت ، الذى تخلف عن حضور الندوة ومناقشة النقاد على الرغم من الموافقة المسبقة التى أبداها .

وقد رأى بعض النقاد الذين حضروا الندوة أن منهج الكتاب ـــ الذى يتبنى نظرية المؤامرة اليهودية البروتستاتية على العرب والمسلمين ـــ هو فى جوهره منهج عنصرى ، يرد على العنصرية الصهيونية (أو اليهودية كما يفضل الكتاب أن يسميها) بعنصرية عربية اسلامية مضادة ، كما أكد البعض على أن التطابق الذى يعتمده الكتاب بين الصهيونية واليهودية ليس الا طرحا خاطئا للقضية ، لن يخدم فى النهاية إلا الصهيونية .

وعلى حين تتجاهل نشرة نادى سينما القاهرة - فى العادة - ندوات جمعية نقاد السينما المصريين ، فإنها سارعت - فى العدد (٢٢) - إلى نشر مقال بعنوان «صورة وصفية لجلسة شعوذة نقدية» لا يعتمد كاتبه على تسجيل وقائع الندوة وإنما - كما يبدو من عنوان مقاله - يهدف إلى اتهام النقاد بممارسة الشعوذة النقدية ، ووصف الانتقاد الذى وجه للكتاب بأنه «مذبحة كاملة بربرية الطابع مشبوهة التوجه .. دارت بتدبير شبه محكم» ، كما وصف النقاد بالكذب ، والغفلة والتغافل ، والذاتية المفرطة ، وفقدان الصلة بالبحث العلمى ، وحكم على المسئول عن ادارة الندوة بأنه شخصية مترددة يسهل استدراجها ، ثم ألقى على (الجميع) تهمة التطبيع !

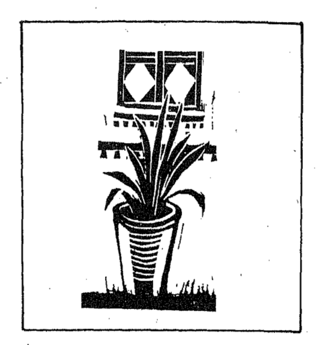
وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية الجادة تنتظر لعدة أسابيع حتى تجد فرصتها




شارلي شابلن

للظهور على صفحات نشرة نادى السينما ، فإن لجنة تحرير النشرة رأت فى هذا المقال مايستوجب سرعة نشره على صفحاتها الأولى وفى مكان الدراسة الرئيسية . كما سارعت إلى نشر مقال آخر لكاتب جديد - فى العدد (٢٤) - بعنوان « الأحد الدامى » كان استمراراً لأسلوب المقال الأول ، فاتهم المسئول عن ادارة الندوة « بادعاء الموضوعية وسوء الطوية .. وقلب الحقائق .. حتى أنه غادر قاعة الندوة منكس الرأس مفكك الأوصال » . وبينما خص أحد نقاد السينما بالاتهام والغرور والتعالى والاحساس بالفوقية واستخدام ألفاظ نابية ، فانه اتهم الحاضرين (جميعاً) بالتآمر « المريب فى توجهاته » ، وبأنهم يدعون إلى الذوبان مع الكيان الصهيونى ، وإلى الفتنة الطائفية ، وانتهى باتهامهم بمناقضة القرآن !

ثم خصصت نشرة النادى فى عددها رقم (٢٥) اثنتى عشرة صفحة لمؤلف الكتاب المذكور ، وبدلاً من أن يرد على الحجج الموضوعية لمنتقديه ، فإنه أخذ يكيل الاتهامات لهم ، فوصفهم بالجمود العقائدى واستخدام أسلوب السرقة والسب العلنى ، والزيف ، والانتهازية ، والوصولية ، والتسلط ، والاسفاف ، والتبجح السقيم ، واستخدام منطق التدليس المبنى على الغش والخداع . كما يرى أن النقاد الذين يرفضون المنهج الغنصرى للكتاب متهمون بالدفاع عن السينما اليهودية والغزو اليهودى للسينما العالمية ، وترديد الخزعبلات المنادية بتمجيد الأساطير اليهودية ، والغربة التامة عن الهدف القومى . لكن أخطر مافى مقاله هو هذا التطابق مع المقالين السابقين فى وصف الانتقادات التى وجهت إلى الكتاب بأنها « مشبوهة التوجه » ، وأن اصحابها « خاضعون للدوافع الفردية وغالبا للأنظمة (!) والجهات القائمة على تملك البعض لصالح أهدافها .. أهداف مريبة وغريبة .. فى حملة محمومة ومدروسة .. ورغبة مريبة فى جعل القارىء يضيع فى متاهة



المصطلحات .. وإلغاء العقل من أجل هدف رخيص .. يثير الشكوك والتساؤلات .. ويحكمه السعى إلى المهرجانات التى تقيمها اسرائيل وإلى مراسلة مجلات يهودية .. واستخدام الحبر السرى !.

وعلى الرغم من أن هذه الاتهامات الخطيرة بالعمالة والجاسوسية تبدو وكأنها تهدف إلى التجريح الشخصى لأحد النقاد (وبطانته ، كما يذكر المقال) ، فإنها تهدف فى الأساس لارهاب كل من يتصدى للكشف عن المنهج العنصرى للكتاب . وبدلاً من أن تستخدم الفاشية سلاحها القديم (باتهام) خصومها بالشيوعية ، فإن الفاشية الجديدة اختارت أن تشهر سلاح (التطبيع)!

وفى الوقت الذى سارع فيه القائمون على مجلس تحرير نشرة نادى السينما - والذى يضم بين اعضائه أحمد رأفت بهجت الذى (يملك) حق نشر مقالاته من أثنتى عشرة صفحة ، كما (يملك) حق الموافقة على أن يفتح صفحات النشرة للمقالات التى تؤيده ، لكنه (يملك) أيضاً حق رفض تلك التى تنقد كتابه ، بحيث يكون خصماً وحكماً فى آن واحد - سارع القائمون على مجلس التحرير إلى فتح الباب على مصراعيه أمام المقالات التى تهاجم من انتقدوا الكتاب لطرحه رؤية عنصرية ، لكن (معظمهم) أقر الاسراع بغلق باب الحوار - الذى لم يبدا - عندما تقدم النقاد، الذين إستخدمت صفحات النشرة ذاتها لتلطيخهم بالأوحال ، والذين رأوا أن الفاشية بدأت تطل برأسها على صفحات النشرة ، تقدموا بمقالات لا تحتشد بالشتائم أو التكفير أو الاتهام بالعمالة ، لكنها تدعو إلى تبنى منهج علمى ، وتقدمى ، فى بحث قضية الصراع العربى الاسرائيلى .

وهكذا رفض (معظم) القائمين على مجلس تحرير نشرة نادى سينما القاهرة اتباع أبسط قواعد الديموقراطية التى تؤكد على حق الرد ، واختاروا أن يدافعوا عن الفاشية والفاشيين .

***

ومن بين تلك المقالات التى رفض نشرها نادى السينما ، ننشر المقال التالى الذى تعرض صاحبه - كمسئول عن ادارة الندوة التى ناقشت الكتاب - للتجريح والسخرية على صفحات النشرة ، بينما لم تتح له الفرصة لاستخدام حق الرد على نفس الصفحات .

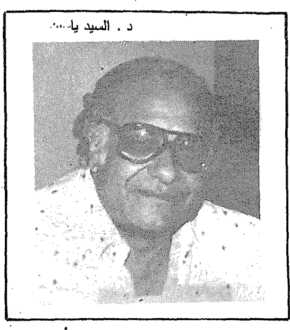
النقد على الهوية
دراسة لحالة كتاب ومقالتين

شاعت خلال ذروة الحرب الأهلية اللبنانية طريقة تبادل فيها الفرقاء قتل بعضهم البعض بما عرف باسم (القتل على

الهوية) حين كان يكفي أن يصدر حكم بالاعدام على سنى أو شيعى أو مارونى - رميا بالرصاص - بمجرد الاطلاع على هويته أو بطاقته الشخصية ، حيث كان الاسم - مجرد الاسم - كافياً للاشارة إلى ديانته ، ومن ثم إلى مصيره إذا ما كان الموت أو فرصة جديدة للحياة .

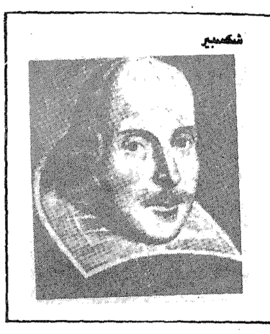
وقد تبنى كتاب « الشخصية العربية فى السينما العالمية » لأحمد رأفت بهجت مثل تلك الطريقة فى النقد على الهوية ، حيث أصدر حكمه على المخرجين اليهود والبروتستانت - هكذا - بأنهم يعمدون إلى تسويه صورة الانسان العربى، بينما أشاد بالمخرجين الكاثوليك ، الذين يراهم يقفون إلى صف العرب والمسلمين ، وتبريره لذلك أن الكاثوليك يقفون من اليهود والبروتستانت موقفاً رافضاً ، وهكذا يصير عدو عدوى هو صديقى !! لكن الكتاب لم يمتد - فى هذه المرحلة على الأقل ليشمل المخرجين الأرثوذكس ، والبوذيين ، والبراهمة ، وكل الديانات الأخرى ومايتفرغ عنها من مذاهب وملل ، ولعله يفعل ذلك فى جزئه الثانى .

وإذا كان هذا الاتجاه الجديد لاصدار الأحكام النقدية على الفنانين وصانعى الأفلام من خلال معتقداتهم الدينية ، والذى يؤسس فكرته الأساسية على (نظرية المؤامرة) العالمية ضد العرب - والمسلمين أيضاً - إذا كان هذا الاتجاه قد قوبل بالانتقاد الموضوعى الذى يتناسب مع خطره فى تزييف وعى قرائه (كما سنعرض تفصيلاً فيما بعد) ، فإن ذلك لم يعجب الذين يشايعون الكتاب ، أو كاتبه ، أو يرغبون فى الاصطياد فى


د . السيد يا....

الماء العكر. ومن الغريب أن هؤلاء الذين يدافعون عن الكتاب - كتابة أو شفاهة - يؤسسون أيضا دفاعهم على نظرية المؤامرة ذاتها ، التى (تتعمد) تجاهل نقاط الخلاف الموضوعية ، لتثير زوبعة تنجح فى العادة فى تغطية القضية الرئيسية بطبقة كثيفة من الدخان والضباب .

وتحت تأثير ظاهرى للمحاولات الفاشلة للتطبيع مع العدو الصهيونى ، ونمو الجماعات التى تستغل الدين والتى يتزايد تأثيرها يوماً بعد يوم ، يقترح كتاب أجمد رأفت بهجت حلا توفيقياً - أو بالأحرى تلفيقياً - لاستغلال هاتين الظاهرتين داخل مجال النقد السينمائى . وكان من الممكن بالفعل أن ينتج عن هذا الحل التوفيقى منهج جديد يكتسب احترام الكثيرين ، لولا ذلك التعجل والخفة اللذان عامل بهما الكتاب مصطلحاته ، واسراعه للتمسك (بأسهل) الطرق بتبنى نظرية المؤامرة التى تفترض - من وجهة نظر الكتاب - أن (كل) العالم ،



وليس العدو الصهيونى تحديداً ، يقف ضدنا ، نحن ليس العرب وحدهم وانما المسلمون ايضاً : من اندونيسيا والفلبين واذربيجان ، وحتى نيجيريا .

وإذا كان من حق الكاتب - أى كاتب - أن يدافع عما يراه من وجهة نظره صحيحاً ، فإن صاحب الكتاب لم يعدم من يدافع عنه ، فظهرت على صفحات نشرة نادى سينما القاهرة مقالتان تناولتا - مادار فى ندوة جميعة نقاد السينما المصريين حول الكتاب. لكن المقالتين - أو التقريرين - كليهما تعمدتا عدم الرد على الحجج الموضوعية التى ساقها منتقدو الكتاب ، كما اتفقا على سرد (حدوتة) الندوة من خلال المزج بين القليل من الوقائع الحقيقية ، و (اختلاق) الكثير من الوقائع والأفعال التى لم تحدث ، بل محاولة شق قلوب الجميع بحثاً عما فى قلوبهم وضمائرهم ونواياهم .

ويبدو أن صاحبى التقريرين متأثران إلى حد كبير بذلك النوع من كتب المذكرات والذكريات الذى أغرق الأسواق مؤخرا ، والذى يدعى رواية التاريخ من خلال اختلاق القصص المثيرة والشائنة ، كما أنهما متأثران ايضاً بتيار (استثمار) الاسلام من أجل اهداف سياسية أو مادية تذكرنا باعلاناتهم التى كانت تخفى أكبر عملية نصب شهدتها مصر المعاصرة وراء آيات القرآن الكريم . وإذا كنا لن نتوقف كثيراً عند مناقشة صدق أو كذب ما جاء فى تقريريهما - فهذا وحده يكفى لتحقيق الهدف من وراء تلك الزوبعة وهو تجهيل القارىء بحقيقة الكتاب والانشغال برواية الحواديت - فإننا لايمكننا أن نتغاضى عن تلك (السابقة) الأولى لأحدهما فى استخدام الآيات القرآنية - للمرة الأولى على الاطلاق - فى مقال للنقد السينمائى. ونود أن نؤكد له أن اعتى الطغاة فى التاريخ الاسلامى كان يبطش بالناس مستخدما الاية القرانية الكريمة (يعطى الملك لمن يشاء) ، كما

نذكره بأن ذلك سوف يفتح الباب سريعاً أمام تكوين جمعيات جديدة يمكن أن تطلق على نفسها (جمعية التكفير والهجرة للنقد السينمائى) أو (منظمة الجهاد السينمائى) .

ولقد عكس التقريران لغة تكاد تنتمى لعصور الانحطاط العربى ، حيث يجتمع ادعاء البلاغة الزائفة والفصاحة الكاذبة مع ضحالة فكرية تتناول أعمق القضايا بخفة بالغة ، حيث لايبقى للمصطلحات الدقيقة (مثل الشخصية ، أو العربية ، أو الاسلامية ، أو اليهودية ، أو الصهيونية ، أو المكارثية ، أو الفاسبندرية !!) سوى معناها السطحى الساذج الذى تلتقى به عقلية العامة من الناس ، أو لعلها بلا معنى على الاطلاق .

لكننا إذا تجاوزنا عن تلك الاتهامات التى وزعها التقريران - بشكل عشوائى - على الجميع ، فإننا لا نستطيع أن نتجاوز عن تلك الجرأة (ولعل هناك تعبيراً أكثر دقة) التى أثار بها كاتبا التقريرين قضايا على قدر خطير من الأهمية والحيوية ، وذلك اليقين القاطع المانع الذى تتسم به افكارهما ومفاهيمهما ، على الرغم من الجهل العميق (إن جاز لنا أن نصف الجهل بالعمق) ، والخلط الفاضح بين تلك القضايا والمفاهيم والأفكار . وعلى الرغم من أن بعض تلك القضايا يمكن ان تكون شكلية ، إلا أن التجاوز عنها سوف يتيح الفرصة لتلويث المناخ النقدى بأفكار دخيلة تماماً على النقد .

فالقول بأن اجتماع بعض النقاد على رأى هو نوع من المؤامرة يعتبر تطبيقا لقوانين الطوارىء داخل الساحة النقدية (حيث ينظر للاجتماعات بنوع من الارتياب) . كما يبدو اجتماع الرأى تأكيدا لتلك المؤامرة ، وكأن على الجميع أن يتجرعوا مراراة الكتاب ويبدوا استمتاعاً وتذوقاً و (يشربوه) حتى الثمالة. لكننا نود أن نؤكد على رأينا الموضوعى (الذى قد يراه كاتبا التقارير غير موضوعى) ، أن أى اعمال ابداعية - والكتب من بينها بالطبع - لاتبقى ملكاً لكاتبها وحده بعد نشرها ، وهو نفسه يريد أن تذيع بين الناس، وهنا تصبح ملكاً لقرائها ونقادها وإذا لم يكن من حق أحد أن يضع قيودا على تناول عمل ابداعى فى (غيبة) صاحبه - هكذا يدعون !! - فإن قبول ذلك يعنى عدم تناول اى عمل ابداعى على الاطلاق مادام صاحبة غائباً .

كما ظهر اتجاه لدى البعض الذين يريدون الاصطياد فى الماء العكر حين ادعوا بأن نقد الكتاب واتهامه بالعنصرية ليسا إلا اتهاماً وهجوماً على نادى السينما الذى نشر الكتاب بين مطبوعاته . وهو قول يتسم بالتعسف الشديد الذى يرمى إلى جعل النادى طرفاً رئيسياً فى القضية بهدف تعميق الأزمة ، وكأن نادى السينما والكتاب شىء واحد . ونشرة النادى - مثل أى مطبوعة أخرى - تنشر الكتابات على مسئولية كاتبيها الذين يتراوح مستواهم بين العمق والخفة فى التناول ، أو بين الأصالة والادعاء ، بل إن مستوى الكاتب نفسه قد يختلف من مقال إلى آخر دون ان يكون فى ذلك ادانة له أو للمطبوعة التى ينشر فيها .

حول المنهج النقدى والمنهج العلمى :

تساءل أحد كاتبى التقريرين ببراءة كاملة عما يعنيه نقاد الكتاب بالمنهج ، ونود أن نحيله لواحد من أهم الكتب فى هذا المجال (ويمكن له أن يتحرى إذا ماكان مؤلفه شريكاً فى مؤامرة اغتيال كتاب رأفت بهجت) وهو كتاب « النقد الفنى » لجيروم ستولنيتز (وللأسف فأنا لا أعرف حقية ديانته حتى يسهل الحكم على رأيه) . وطبقاً لهذا الكتاب فإن منهج أحمد رأفت بهجت يعتمد على مايسمى بالنقد القصدى ، الذى يبحث عن (نوايا) الفنان أو مقصده من وراء عمله الابداعى . ومن أكثر مخاطر هذا المنهج هو النظر للفنان على أن له قصداً واحداً أو فكرة ثابتة واحدة . لكن كتاب رأفت بهجت تجاوز تلك المرحلة لكى يرى هذا القصد الواحد أو الفكرة الثابتة عند كل الفنانيين ، فى كل العصور ،(شكسبير) ،السينما الألمانية منذ مولدها وحتى اليوم ، السينما السوفييتية وعلى الأخص ايزنشتين وتاركوفسكى ، سيسيل دى ميل ، شابلن ، بيرجمان ، بونتيكورفو ، بيرتوتشيللى ، برتولوتشى ، فاسبندر ، دراش ، روزى ، ولم يستثن سوى .. من ؟ ! فالنتينو ، وريكس انجرام !!) .

كما أن كتاب رأفت بهجت لم يتوقف عند مفهوم (القصد الفنى) الذى يراه ستولنيتز (ربما لأن ستولينتز لم يصل إلى مرحلة الدراسات العليا) على أنه القصد النفسى أو القصد الجمالى ، بل امتد بحثه ليشمل القصد الدينى والمذهبى من واقع البطاقة الشخصية !!

وإذا كنا لم ننكر أن لكتاب رأفت منهجاً ، فإننا نؤكد أنه ليس منهجا علمياً وهو الأمر الذى يتساءل عنه - بنفس القدر من البراءة - كاتب التقارير ، فأحيله إلى متآمر جديد هو روبرت . تاولس فى كتابه «التفكير المستقيم ، والتفكير الأعوج» حين يتحدث عن ان «أحد الاخطار التى يود المفكر الحريص ان يحمى نفسه منها هو الخطر الذى ينجم عن استعمال الكلمات بمعان مبهمة أو بمعان متقلبة .. اذ ان من المهم ان يقدم لنا صاحب المصطلحات تعريفا محددا لها لكى نعرف اذا ماكان يستعمل هذا المصطلح بنفس المعنى فى الاجزاء الأخرى من بحثه» (ص ١٠٩ ومابعدها) .

إن هذا التحديد للمصطلحات ، والاتساق فى استعمالها ، هما من صفات المنهج العلمى ، بل هما من أولياته . وحين لا تعرف ماذا يقصد صاحب كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» بالشخصية ، أو العربية ، أو العالمية ، أو الصهيونية ، أو اليهودية ، أو البروتستانتية ، أو الاسلامية ، وحين تستخدم كلمتان (تبدوان) عند العامة من الناس مترادفتين مثل الصهيونية واليهودية على ان لهما نفس المعنى ، يسقط عن الكتاب أى ادعاء تبنى المنهج العلمى .

انظر ذلك القول المتسرع الذى يتعامل مع اليهودية ، لا كدين ، وانما كجنسية : «ولو أن الانجليز واليهود والفرنسيين (ولا ندرى سببا وراء اجتماع هؤلاء بالتحديد فى هذا السياق من الحديث عن فيلم «الناس والنيل») أرادوا ان يسيئوا إلى مصر بفيلم لما جاء بأسوأ من هذا الفيلم (ص ٧٧) ، ومرة أخرى حين يتحدث عن «التقاء

المصالح الاستعمارية واليهودية الذى يعد من الأهداف الصهينية الحيوية» (ص ٨ - لاحظ اضطراب الأسلوب والفكرة) .

وهذا القصور المنهجي ذاته الذى يجعله يرى فى فيلم «عبدالله الكبير» نوعاً من «التربص اليهودى للفضائح التى ارتبطت بشخصية فاروق ... وتصويره كامتداد لسلاطين الليالى العربية» (ص ٧٦) ، فما الذى يدفع (اليهود) للتربص لفضائح فاروق ؟ هل كانوا يؤيدون الثورة التى أطاحت به دون أن نعلم ، وربما كان الكاتب هو الوحيد الذى يعلم بذلك ؟ وهل فاروق نموذج للشخصية العربية (أو الاسلامية) ؟ وإذا كان نموذجاً لها فهل هو النمط الذى يجب أن ندافع عنه ؟

كما ينعكس عدم تحديد المصطلحات وخلطها فى اعتبار فيلم «ابن سعود - ملحمة الصحراء» فيلماً (عالمياً) وأنه «يعد حدثاً هاماً لابد (!!) وأن نرحب به» على الرغم من أنه مجرد فيلم دعائى انتجته السعودية بطاقم فرنسى ، لا لتقديم صورة ايجابية للانسان العربى ، وانما للتركيز «بشكل رئيسى على الصفات التى كان يتمتع بها الملك عبد العزيز من شجاعة وايمان وصبر وحنكة واقدام وسعة أفق وذكاء» .. (ص٥٦) ولنلاحظ تلك النغمة الدعائية الاعلامية التى قدمت للملك عبد العزيز - كنموذج للشخصية العربية فى رأى صاحب الكتاب - سبع صفات و .... بينما جمعت نموذجاً آخر للشخصية العربية فى نفس الصفحة هو الشريف الحسين ، فأيهما الشخصية العربية التى يجب أن ندافع عنها ؟

ويبدو الخلط فى المنهج ايضاً فى الفصل الخاص بالتتار ، حين يضع صاحب الكتاب أتيلا بين هؤلاء ، التتار ، على الرغم من أن أتيلا لم يعرف التتار يوماً ، كما أنه لا علاقة بين قصة صراعة الوثنى ضد المسيحية (فى القرن الخامس الميلادى) وموضوع الكتاب ، أو حتى بالتتار انفسهم ، سوى أن اتيلا كان قائداً لقبيلة الهدن التى كانت تسكن منغوليا ورحلت عنها ليسكنها التتار بعد ذلك بقرون (انظر : اطلس تاريخ العالم - الجزء الأول - طبعة بنجوين - ص ١١٣) .

كما يعكس ذلك القصور المنهجى نوعاً من السقوط فى العبارات الانشائية الفارغة من المعنى والتى تنتشر فى صفحات كثيرة من الكتاب ، مثل « يمرح الاعلام الصهيونى بلا رقيب أو حسيب أو وازع من ضمير » (ص٢١) .

هل ألف ليلة وليلة عربية ؟

هكذا يفترض كتاب رأفت بهجت وكاتبا التقريرين ، الذين يدافعون عن عالم الليالى (الاسطورى) على أنه (واقع) عربى . وإذا كنا نتفق على أن الجانب الاسطورى لليالى لايعبر بالضرورة - فى جانب كبير منه - عن واقع يجب الدفاع عنه ، بل ربما كان يعبر عن واقع متخلف يجب الخروج من براثنه ، فإن علينا أن نحتكم إلى متامر جديد هو كتاب « الثنائية فى الف ليلة » لاحسان سركيس ، والذى ينص على أنه « من الثابت أن مجموعة الحكايات نفسها أقدم من القرن الرابع عشر ... ففى حوالى القرن الثامن ترجم إلى العربية فى بغداد كتاب حكايات فارس هو كتاب (الألف حكاية) الذى يتضمن

حكايات هندية وفارسية وحمل عنوان (كتاب الألف ليلة) ..

خلق مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة كل من الهند والفرس وأرض الجزيرة وسورية ومصر وبلاد الأتراك . (ص ١٦) .

وإذا كانت الأفلام (العالمية) التى تتعامل مع عالم ألف ليلة قد تناولت موضوع الجوارى ، فهذا ما يؤكده كتاب احسان سركيس ايضاً « ولاريب فى أن النساء بعامة - فى ألف ليلة - كن فى خلق القاص خاضعات لجو الجوارى ومجالس الشراب والطرب والمتعة التى عرفها الحكام وسراة التجار ممارسة واستمتاعاً وعرفها صغارهم وفقراء الناس سماعاً واشتياقاً » (ص ١٢٣) .

التاريخ بين العرب والمسلمين :

لقد أدى هذا الخلط بين المصطلحات والمفاهيم فى كتاب رأفت بهجت إلى ترادف مصطلحى « الشخصية العربية » ، و « الشخصية الاسلامية » ، وقد أثار نقدنا لهذا الخلط كاتبى التقريرين ، حتى أن أحدهما وصل إلى أنه لم يكن هناك عرب قبل الاسلام ، وأنه ليس هناك مسلمون سوى العرب (!!) إذ أننا لانعرف تاريخا للعرب يعتد به قبل الاسلام ... ولا نعرف للاسلام موطناً (ثم عدة كلمات متخلفة) غير ديار العروبة » .. وهى نظرة تجمع الجهل بالتاريخ مع رؤية شعوبية رفضها الاسلام لأنها تتناقض مع جوهره (وهذا هو رأينا الموضوعى الذى تؤيده الأدلة ، وإن كنا نؤكد على أننا سوف لا نقوم بتكفير من يخالفه أو يخالفنا) .

ولنستعن بمتآمر آخر هو د . محمد بديع شريف فى كتابه « المساواة فى الاسلام » الذى يحدثنا فى صفحاته الأولى عن أنه كان لصناديد العرب - قبل الاسلام - من الصولة والجبروت ماللرؤساء الرومان وملوك الفرس... كما قامت فى سوريا ثلاث دول عربية قبل الاسلام هى دولة الأنباط فى الجنوب ودولة تدمر فى الشمال وبينهما دولة الغساسنة فى الجولان ، كما قامت دولة اللخميين فى سهول الرافدين » .

وهكذا كان هناك عرب قبل الاسلام ، فهل ليس هناك مسلمون سوى العرب ؟ يحدثنا الاستاذ فؤاد شبل فى كتابه عن « توينبى وحضارة الاسلام » عن أن الدولة الاسلامية أصبحت بعد غزو العراق وايران وسوريا ومصر وارثة للامبراطورية الساسانية مثلما ورثت ملك الدولة الرومانية كما تأثرت ايضاً بالفلسفة الهيلينية ، كما ضمت تحت جناحها أجناس العرب والأتراك والفرس والهنود والمغول والبربر .

وإذا كان الاسلام - كدين - استطاع أن يجمع فى بوتقته كل تلك الأجناس والحضارات ، إلا أنها لم تصبح يوماً كتلة صماء ، بل ظل كل منها محتفظا بتمايزه حتى أنه انبثقت عن الاسلام مذاهب دينية مختلفة عبرت عن التفاعل بين جوهر الاسلام وتراث كل مجتمع على حدة .

ومثلما لم يعبر العالم الاسلامى فى امتداده المكانى عن شخصية واحدة يمكن الحديث عن صفاتها الثابتة والموحدة ، فإن التاريخ الاسلامى - فى

امتداده الزمانى - قد شهد تفاوتاً هائلاً فى تكوين الشخصية العربية والشخصية الاسلامية ، تراوح بين الايجابية والسلبية ، والقوة والضعف .

وعلى الرغم من بعض الصفحات الناصعة فى تاريخ الحضارة الاسلامية ، إلا أن الموضوعية العلمية تقتضى أيضاً الكشف عن صفحات أخرى تعبر عن وجه قبيح للشخصية العربية ، نكشف عنها لابقصد التشويه أو التحريف ، وإنما من أجل صنع شخصية عربية ايجابية تتجاوز سلبياتها لا أن تتعامى عنها . ولسوف يدهش كتبة التقارير حين يعلمون أن المراجع التقليدية فى التاريخ الاسلامى (مثل تاريخ الخلفاء للسيوطى أو الكامل لابن الأثير) قد تناولت ذلك الوجه القبيح على نحو أبشع مما يتصوره أى مخرج يهودى أو بروتستانتى !! وإذا كان لنا أن ندافع عن الشخصية العربية ككتلة صماء واحدة فهل يجب أن ندافع عن يزيد بن معاوية ، قاتل الحسين ، الذى أمر جيشه فاستباح المدينة المنورة ثلاثة أيام قتل فيها أربعة آلاف وخمسمائة مسلم ، وفضت فيها بكارة ألف بكر ؟ أم ندافع عن الوليد بن يزيد الذى اشتهر بالمجون والشراب واللواط ورشق المصحف بالسهام ؟ أم ندافع عن عبد الملك بن مروان الذى افتى بأن « من أراد جارية للتلذذ فليتخذها بربرية ، ومن أراد أن يتخذها للولد فليتخذها فارسية ، ومن أراد أن يتخذها للخدمة فليتخذها رومية » .

(كل الصفات والأفعال التى نسبت للشخصيات المذكورة منقولة حرفياً عن المراجع الاسلامية السابقة) .

حول مفهوم الشخصية العربية :

لعل من أكثر الكتب أهمية حول هذا الموضوع هو كتاب السيد ياسين « الشخصية العربية بين المفهوم الاسرائيلى والمفهوم العربى » ، والذى يشير فيه الى مرحلتين أساسيتين فى تاريخ البحث عن مفهوم الشخصية القومية : مرحلة التفكير المبنى على الأفكار النمطية التى تحول مفهوم الشخصية إلى قوالب متجمدة ، أما المرحلة الثانية فهى المرحلة العلمية التى تضع فى اعتبارها كل العوامل النفسية والاجتماعية والتاريخية للشخصية ، حيث لاينظر إليها كوحدة أزلية أبدية مصمتة ، بل هى تاريخية فى الأساس (أى يجب التعبير عنها فى اطار لحظتها التاريخية المحددة فى مجتمع محدد) ، وتعبر عن علاقة جدلية بين التراثى والمعاصر ، وبين الفرد والمجتمع ، وبين الفن والاقتصاد ، وبين الثبات والتغير (انظر ص ٤٢ ومابعدها) .

ومن الواضح أن كتاب رأفت بهجت قد توقف عند المرحلة الأولى (غير العلمية) فجعل من الشخصية العربية نمطاً ثابتاً واحداً . ولنترك السيد ياسين يجيب : « هل يمكن الحديث عن شخصية عربية واحدة ؟ ... إن الحديث عن الشخصية العربية لاينبغى أن يغفل وجود أنماط فرعية لهذه الشخصية داخل كل مجتمع عربى ... هى الشخصية البدوية ، والشخصية الريفية ، والشخصية الحضرية ... يتميز كل نوع منها بخصائص اجتماعية ونفسية واقتصادية معينة ... كما أن التاريخ الاجتماعى لكل

قطر من الأقطار العربية من شأنه ان يكسب ملامح الشخصية القومية فيه سمات متفردة قد لاتوجد فى مجتمعات عربية أخرى .. » (ص ٧٣ - ٧٥) .

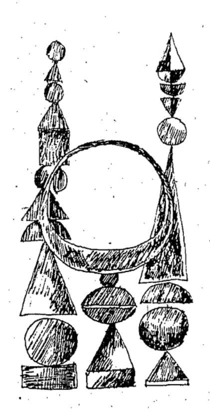
ومن الغريب أن أحمد رأفت بهجت وهو يتعامل مع مفهوم الشخصية العربية لم يحاول الرجوع لأى دراسة علمية للشخصية العربية ، خاصة تلك الدراسات التى قام بها علماء اجتماع عرب ، وهى الدراسات التى لايمكن وصفها أو وصمها بالتحيز أو التشويه ، لكن منهجها العلمى لم يمنعها من الاشارة القومية للجوانب السلبية فى تلك الشخصية .

ولعل أهم تلك الدراسات هى دراسة د . حامد عمار ، والتى طورها صادق جلال العظم التى بلور فيها مفهومه عن الشخصية العربية تحت اسم الشخصية الفهلوية التى تتميز بالمرونة، والمسايرة السطحية ، واخفاء المشاعر الحقيقية ، والنكتة المواتية ، والمبالغة فى تأكيد الذات ، والميل الملح إلى اظهار القدرة الفائقة ، والرغبة فى الوصول إلى الهدف بأقصر الطرق واسرعها ، وعدم الاعتراف بالمسالك الطبيعية المشروعة (انظر كتاب السيد ياسين) .

لكن ما فعله كتاب أحمد رأفت بهجت هو الاكتفاء بالحديث عن الشخصية العربية ، ليس من خلال تعريف محدد ، وإنما من خلال مفهوم غامض ، أو بدون مفهوم على الاطلاق ، وعلى القارىء وحده أن يصنع صورته الخاصة عن الشخصية العربية على أنها الصورة المناقضة لما تقدمه السينما العالمية كما يراها الكتاب .

بين اليهودية والصهيونية :

هنا أمسك بنا كاتبا التقريرين متلبسين بالتفريق بين اليهودية والصهيونية ، ولأنهما مع كتاب أحمد رأفت بهجت يريان تطابقاً بين اليهودية والصهيونية فانهما يلقيان تهمة التطبيع (!!) علينا . وللأسف الشديد ، سوف أضطر إلى أن أفضح عن شركاء جدد فى تلك المؤامرة ، وللأسف أيضاً فأن هؤلاء الشركاء يؤكدون أن من يطابق بين اليهودى والصهيونى يعبر عن موقف صهيونى خالص . لكننا لانتهم أحداً بالعمالة والتبعية (!!) كما اتهمونا من قبل ، لكننا ايضاً لا نملك إلا ان نشير إلى أن هذا الموقف الذى يوحد بين اليهودية والصهيونية - أن لم يكن موقفاً عنصرياً واعياً - فهو موقف يعبر عن جهل مطبق بحقيقة هذه القضية .



هل هناك أولاً - من يمكن تسميتهم يهوداً ؟ (بذلك المعنى العنصرى الذى يضع كل اليهود فى سلة واحدة ، و يطلق عليهم صفات جسمانية و ذهنية محددة). فلنحتكم إلى الأستاذ الجليل د.جمال حمدان فى كتابه «اليهود أنثروبولوجيا» والمنشور عام ١٩٦٧ فى ذروة الصراع العربى الأسرائيلى ، فى مناخ يتميز بالحساسية الشديدة ضد الصهيونية ، لكن كان مناخاً أكثر علمية ووعياً و عمقاً .

لم تمنع الدراسات العليا التى حصل عليهاد .جمال حمدان من التأكيد على أن ''الحديث عن وحدة جنسية بين اليهود ككل لا محل له من حقيقة أو علم على الاطلاق ... و أن النقاوة الجنسية المزعومة لهم إنما هى محض خرافة'' (ص٧١) ، كما يشير (ص٦٥) ألى أنه ليست هناك - على عكس الوهم العامى الشائع - أى سحنه أو طابع يميزان اليهود ، لأنهم ليسوا عنصرا مميزا عن بقية الشعوب التى يعيشون وسطها فى أنحاء العالم أجمع . كما ترى د .هدى عبد السميع حجانه (فى دراستها المنشورة فى مجلة عالم الفكر المجلد ١٤ العدد ١) أن (الشعب) اليهوى ليس شعباً بالمعنى السياسى المتعارف عليه و هم ليسوا عنصراً مستقلاً ، وإنما هم أولاً و أخيراً جماعة دينية . بل إن أختلاط اليهود بالأجناس الأخرى وصل إلى الحد الذى أكتشف فيه بعض غلاة العداء لليهود - مثل ريتشارد فاجنر - أنه تجرى فى عروقهم الدماء اليهودية !!(د.جمال حمدان -.ص ٨٠) . كما أن ''أسماء يهودية أصيلة وبحته هى اليوم من أكثر الاسماء شيوعاً بين الملايين من المسحيين فى أوربا (ص٧٣).

إن ذلك كله ينسف المنهج النقدى الذى تبناه كتاب رأفت بهجت الذى يعتمد فى حكمة على الأفلام من خلال أسماء مخرجيها أو أسماء شخصياتها ،خاصة إذا ما كان البطل يدعى ''دافيد'' ..

وإذا كان ذلك مجرد خطأ منهجى جديد ، فإن آثاره لا تقف عند حد النقد السينمائى ، بل تتعداه لتصل للمواقف السياسية أيضاً ، خاصة وأن واحداً من كتبة التقارير يدعو الى تبنى''المشروع القومى الغيور ''لكتاب رأفت بهجت''

وإذا كان كاتب التقرير الثانى يتهم الذين انتقدوا استخدام كتاب رأفت بهجت للفظ الفرنجة (لماذا لم يستخدم مثلاً لفظ الفرنسيس ؟) ويحاول أن يقيم علاقة بين هذا الانتقاد للفظ ورواية إسرائيلية يأتى فيها لفظ (افرنجية) ، ولتلاحظ مدى دقة المراجع عندهم ، و لتحاول أن تفهم العلاقة بين الفرنجة و أفرنجية ، إذا كان الأمر كذلك ، فإن ''سقوط آخر أوراق التوت'' لن يسفر إلا عن عورة الكتاب الحقيقية ، وهى ترديد الدعاوى الصهيونية ذاتها . الصهيونية ''التى تحاول عبثاً أن تجعل من اليهودية العالمية شعباً وقومية وأمة وجنساًمستقلاً وليس مجرد طائفة دينية'' (د .جمال حمدان - ص ٨١).

كما يتماثل الحديث عن اليهود كجنس مع ''موقف انتهازى ومغرض من أجل تحقيق الأهداف الصهيونية'' (ص٧٢)

وأرجو ألا يصاب كاتبا التقارير بالذهول عندما يعلمان أن العداء لليهودية ، وتغذية هذا العداء واذكاء ناره ، هو موقف صهيونى خالص (انظر كتاب

د. عبد الوهاب المسيرى : الايديولوجيا الصهيونية (ص٢١٥) ، وذلك من أجل أن تدفع الصهيونية كل يهود العالم للانضواء تحت لوائها . وعلى الرغم من اعلان قادة الصهيونية الأوائل (هيرتزل ، وماكسنوردو ، وبيرديشفسكى ، لاحتقارهم لليهودية كدين بوصفها نظاماً أخلاقياًمقززاً فإن الصهيونية ـ كأى أيديولوجية تود أن تكتسب شرعية وأن تجند الجماهير وراءها ـ تستغل اليهودية لتضفى على نفسها صبغة دينية ... وتظهر الصهيونية كما لو كانت امتدادا لليهودية وليست نقيضها (ص ٢٢٣ ـ ٢٢٥).

ويرى د. سعد الدين إبراهيم (انظر كتاب السيد ياسين ـ ص٨٩) أن الموقف العربى تجاه الصهيونية ينقسم إلى قسمين : الأول تصور تقليدى ينظر إلى العدو الصهيونى ككيان دينى يشن حرباً دينية عنصرية على العرب ، و بالتالى فإن عنصرية الصهيونية لا يمكن مجابهتها إلا بعنصرية عربية اسلامية . وهذا الموقف يتطابق مع رؤية كتاب أحمد رأفت بهجت و المدافعين عنه ، وللأسف فإن هذا الموقف يخدم ـ ربما بحسن نية ـ الصهيونية بأن يكرر دعواها بتطابقها مع اليهودية مما يخلع عليها صفة دينية مقدسة ، ويبرر وجود اليهود كشعب وأمة تحت لوائها ، ويطمس حقيقتها كحركة سياسية انتهازية وثيقة الصله بالامبريالية .

أما الموقف الثانى تجاه الصهيونية وهو ما ندافع عنه ـ فهو التصور التقدمى الذى يرى الصهيونية فى سياقها التاريخى ، حيث هى حركة سياسية وليست دينية . ارتبطت بنمو وتوسع الامبريالية الأوربية فى القرن التاسع عشر ، وانتشار النزعات القومية العدوانية التى أكدت على الصفات العنصرية و التفوق القومى ، و الحاجة إلى التوسع وتدعيم النفوذ الاستعمارى . كما يرى هذا الموقف أنه إذا كانت إسرائيل قد نجحت فى قيادة اليهود و فى تحويل الدين اليهودى إلى أيديولوجية سياسية عنصرية ، فإن المواجهة لا ينبغى أن تكون بعنصرية مضادة ، أو باستغلال الدين لخلق روح التعصب الأعمى .

ان تصوير قضية الصراع العربى الاسرائيلى على أنها قضية دينية لن يفيد سوى الصهيونية التى ''ترى أن فى روح الليبرالية المعاصرة و التسامح الدينى خطراً يهدد بانتهاء دعواهم المزيفة بحقهم فى أرض فلسطين'' (د. عبد الواهاب المسيرى ـ ص٨١) .

ليست مؤامرة ، بل اثنتان !!

هل هناك ما يبرر ـ إذن ـ تبنى الكتاب ومن يدافعون عنه لنظرية (المؤامرة) سواء بالنسبة للسنيما العالمية أو الساحة النقدية فى مصر ؟ إن تبنى مثل تلك النظرية لن ينجح إلا فى خلق وعى زائف بالقضيتين التين اختلطلت أوراقهما معاً .

ولهذا بقضية الساحة النقدية فى مصر ، التى يعمد البعض إلى تحويلها إلى صراعات ذاتية خالصة ، خاصة إذا ما تحولت لغة النقد إلى البربرية والاغتيال و سقوط آخر أوراق التوت و أستغلال آيات القرآن الكريم ، وهو ما يعكس عدم قدرة هؤلاء البعض على ممارسة أبسط مستويات الديموقراطية التى لا تجد غضاضة فى أن يختلف معك الأخرون ،

كما نعكس رغبتهم فى محاسبة الجميع على النوايا التى يفترض أنهم يتعمدون أخفاءها . بل يصل الأمر لاتهام الآخرين بادعاء الموضوعية !! لكن ذلك الأمر يكشف - ببساطة - عن الجهل (المتعمد مع سبق الاصرار ، بأوليات علم النقد ، و المنهج العلمى ، رغم التمحك بمسألة الدراسات العليا !!

أما القضية الأكثر خطورة فهى قضية الكتاب الذى يدعى الكشف عن المؤامرة الكبرى فى السينما العالمية ضد العرب ، وهو إذ يضح التراث الأنسانى كله فى موقف تشويه صورة الشخصية العربية لا يثير التعاطف مع تلك الشخصية التى يجمع الجميع على تشويهها ، بل يؤكد تشوهها الأصيل الذى يبرر هذا الموقف الذى يقفة التراث الأنسانى منها .

وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يهاجم الصهيونية فأعطاها المبرر لوجودها ، وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يكون كتاباً فى السينما فتحول إلى محكمة للتفتيش عن العقائد والمذاهب الدينية .

فهل ساهم هذا الكتاب فى خلق صورة موضوعية للأنسان العربى ؟ هل وضح الصراع العربى الأسرائيلى فى اطاره وسياقه الصحيحين ؟ هو أتاح لقارئه رؤية أكثر حساسية تجاه السينما ،وأكثر عمقاً تجاه قضايا حاضره ومستقبله ؟.

لقد تناول هذا الكتاب كلا من الشخصية العربية ، و السينما العالمية ، على أنهما كل مطلق مصمت ، وبذلك نجح كتاب من قبل فى تشويه صورة الشخصية العربية و السينما العالمية على السواءلكنه كان أكثر (نجاحاً) فى أن يجعل العالم كله عدواً لنا ، ليبعد الانظار عن العدو الحقيقى وبدلاً من أن تكون القضية تاريخية سياسية محددة، جعلها صراعاً أزلياً أبدياً ، حيث لا نعرف من أين نبدأ .

بيـــــان من
جمعية نقاد السينما المصريين

تستنكر جمعية نقاد السينما المصريين الممارسات غير الديمقراطية لمجلس ادارة نادى سينما القاهرة ، والتى تتمثل فى منع نشر رد الزميل احمد يوسف على مانشر من نشرة النادى عن ندوة ادارها الزميل من ندوات الجمعية ، ومنع نشر رد الزميل سمير فريد على مانشر عن مقال له حول كتاب من مطبوعات النادى ، ورفض حق الزميل مجدى احمد على والزميل سمير فريد فى الاستقالة من عضوية مجلس ادارة النادى ، لتجنب التحقيق فى اسباب الاستقالتين ، ومنع نشر نص استقالة كل منهما فى نشرة النادى ، وحرمان أعضاء النادى من حقهم فى معرفة حقيقة مايدور داخل ناديهم وداخل مجلس ادارته .

وجمعية النقاد إذ تستنكر هذه الممارسات غير الديمقراطية ، وتدينها بشدة ، تستنكر أيضا ماسمى ببيان « الاعتذار » الذى صدر عن مجلس ادارة النادى لأنه يبرز تلك الممارسات ، ويخلط الحق بالباطل . وتؤكد جمعية نقاد السينما وقد طالها الاسفاف الذى نشر فى نشرة النادى وطال عدداً كبيراً من أعضائها ، ان الجمعية ولاأى عضو فيها فى حاجة إلى شهادة بالوطنية أو شهادة بالدقة العلمية وخاصة من الذين لايوجد رأى معلن لهم فى أى من قضايا الوطن أو الثقافة ، والذين لايدركون أخلاقيات البحث العلمى واخلاقيات النشر ومدى شقاء الطريق إلى المعرفة . وسوف تعمل الجمعية كما كانت دائما على تثبيت دعائم الديمقراطية ومواجهة التخلف ، والقتال ضد العنصرية سواء فى فلسطين المحتلة أو فى جنوب افريقيا أو فى نادى سينما القاهرة وفى كل مكان .

جمعية نقاد السينما المصريين
١٩٠ مارس ١٩٨٩

□ الكاتب والقاص الجزائرى « مصطفى فاسى » :

لجأت الى التراث الشعبى
للبحث عن جذور عربية للقصة والرواية

مجدى أحمد حسنين



إلى القاهرة جاء الكاتب والقاص الجزائرى « مصطفى فاسى » فى زيارة عمل ، لجمع المادة الخاصة برسالة الدكتوراه التى يعدها لجامعة الجزائر عن صورة الغرب فى الرواية العربية ، وكانت رسالة الماجستير عن « **البطل فى القصة التونسية من ١٩٠٦ - حتى الاستقلال عام ١٩٥٦** » .

اصدر « **مصطفى فاسى** » ثلاث مجموعات قصصية هى على التوالى « **الأضواء والفئران** » و « **حداد النوارس البيضاء** » و « **حكاية عبدو والجماجم والجبل** » وله قيد الطبع بمطابع الهيئة المصرية للكتاب مجموعة رابعة بعنوان « **القيد والنوارس والبحر** » .

فى البداية سألته عن السبب فى اختيار موضوع الدكتوراه فقال : **الموضوع استهوانى حضاريا ، وبه جوانب متعددة للدارسة ، وكنت قد اقترحته فى اطار تقديم بعض الدراسات لجامعة دمشق التى حصلت منها على رسالة الماجستير ، أضف الى ذلك ان غنى الموضوع وتعدد جوانبه التى من الممكن أن تناقش بحسب بيئات الروائيين العرب ونظرتهم للغرب ، وكذلك بحسب الزمن ، فالملاحظ أن هناك تطورا واضحا فى النظرة الى الغرب عبر الزمن ، والرواية التى كتبت فى الثمانينات تختلف تماما عن التى كتبت فى الثلاثينات ، والروائى المصرى تختلف نظرته الى الغرب عن الروائى المغربى أو الفلسطينى .**

□ **وأين تكمن المرتكزات فى عالمك القصصى ؟**

- الانطلاق فى الكتابة عندى يبدأ دائما من الواقع ، ولهذا الواقع طرق متعددة فى التشكيل الابداعى الذى يختلف دوما عن الواقع الموضوعى ، ولذلك فإن القصة لدىّ تظل تختمر فى ذهنى شهورا ، أو حتى سنوات ، قبل أن أسجلها ، وفى حالات نادرة اكتبها فى وقت قصير ، منطلقا فى ذلك من حادث ما أو مثير ما ، والذى أراه أن العملية الابداعية فيها كثير من الجهد لأجل استكمال عناصر هذا الحدث فى عمل فنى متكامل .

□ **ذكرت لى أن بداية قراءتك كانت فى الأعمال الروائية ورغم ذلك لم تصدر لك أى روايات .. الأمر الذى يجعلنا نتساءل كيف تنظر الى الروائيين الجزائريين ؟**

- أعتقد أن هناك بالفعل اسماء جزائرية هامة فى مجال الرواية ، قد استطاعت أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية عربيا ، واستطاعت أيضا أن تصل إلى أسماع القراء فى العالم ، وقد ترجم لهؤلاء كثير من أعمالهم الى لغات مختلفة ، اذكر منهم « **محمود ديب** » و « **كاتب ياسين** » و « **مولود فرعون** » و « **الطاهر وطار** » و « **عبد الحميد بن هدوجة** » و « **رشيد بوجدرة** » وغيرهم من الأسماء التى فرضت وجودها وهى تنتمى الى الجيل الرائد فى مجال الرواية المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية .

أما فى السنوات الأخيرة فقد بدأت تظهر أسماء جديدة من الكتاب والشباب الذين بدأوا بدورهم يملأون الساحة الأدبية ، ويمكن أن نذكر من هؤلاء « **جيلالى خلاص** » و« **الأعرج واسينى** » و« **السائح حبيب** » و« **رشيد ميمونى** » و« **بقطالى مرزاق** » وغيرهم .. ولقد خطى هؤلاء الكتاب الشباب بالفن الروائى خطوات متقدمة من حيث الأساليب المتنوعة والتجارب المختلفة ، ونجدهم فى بحث دائم من أجل خلق رواية جزائرية جديدة ، خاصة لدى الكاتبين « **الأعرج واسينى** » و« **جيلالى خلاص** » .

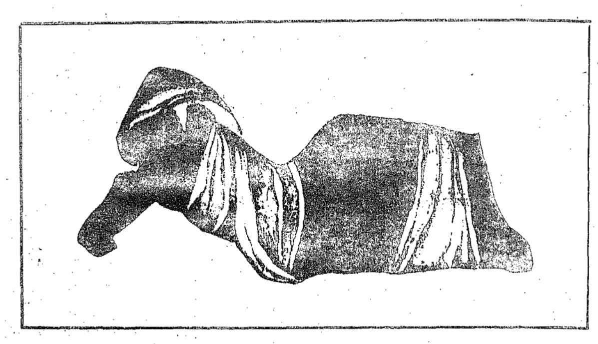
□ **ولماذا هذان الكاتبان خاصة ؟**

– بالنسبة الى « الأعرج واسينى » مثلا ، فقد حاول من خلال الرجوع الى القصة التراثية الشعبية العربية استغلالها استغلالا حديثا فى كتابة الرواية ، فنجده مثلا فى روايته « **نوار اللوز** » يعود الى « **سيرة بنى هلال** » واستلهام أسلوبها وبعض شخوصها ، محاولا أن يخلق نوعا من التوازى بين شخوص السيرة وبين شخوص أخرين ، ينتمون الى الواقع الاجتماعى الحالى ، ولعل نفس الطريقة استعملها نفس الكاتب مع إحدى رواياته الجديدة التى حاول فيها استغلال شكل « **ألف ليلة وليلة** » .

وبالنسبة « **لجيلالى خلاص** » فقد حاول بدوره فى روايته « **رائحة الكلب** » و« **حمائم الشفق** » أن يلجأ الى تاريخ الجزائر منذ الفترة العثمانية ، وان يستغل هذا التاريخ بما فيه من خرافة وأحداث تاريخية معروفة ، وأن يربط كل ذلك بالحاضر مستعملا نوعا من التنقل الزمنى السريع بين الماضى والحاضر والعكس ، ولعل من أهم سمات التجديد فى هاتين الروايتين ، ذلك الجهد الكبير الذى بذله الكاتب ، فيما يتعلق بلغة الكتابة واستعمال الجملة البلاغية على أرق مستوى .

□ **وماذا عن القصة القصيرة الجزائرية ؟**

– بالنسبة للقصة الجزائرية ، فقد مرت بمراحل عدة ، كانت بدايتها حوالى نهاية العشرينات ، وبداية الثلاثينات ، وكانت تتمثل فى محاولات أقرب الى المقال منها الى القصة ، فنجد مثلا « **د . عبد الله ركيبى** » فى دراسته عن القصة الجزائرية بقسمها فى هذه المرحلة الى نوعين : الأول يسميه المقال القصصى ، والثانى يطلق عليه الصورة القصصية . وكانت القصة الجزائرية فى هذين الشكلين تحمل مضامين اجتماعية أخلاقية اصلاحية على عمومها . **ثم انتقلت القصة بعد ذلك نقلة هامة مع بداية الثورة التحريرية عام ١٩٥٤ ، بعدما ظهرت أسماء جديدة فى هذا المجال من بينها « عبد الله ركيبى »**



نفسه ، و« عبد الحميد بن هدوجة » و« الطاهر وطار » و« أبو العيد دودو » ومع هؤلا الكتاب ارتبطت القصة بالواقع أكثر ، كما أنها كانت أكثر تطورا من الناحية الفنية ، وخاصة أن هؤلاء الكتاب جميعا ، اتيحت لهم آنذاك الفرصة ، لكي يطلعوا على الابداع القصصي العربي ، بسبب وجودهم فى البلاد العربية وخاصة فى تونس .

□ وكيف كان التطور الابداعي للقصة بعد الاستقلال ؟

– بعد استقلال الجزائر عام ١٩٦٢ ، توقف بعض هؤلاء الكتاب عن الكتابة ، بينما واصل آخرون ، وانتقل بعض منهم الى كتابة الرواية . ثم ظهر بعد ذلك جيل الشباب ، المسمّى جيل السبعينات التى انتمى انا اليه ، هذا الجيل هو الذي تمكن بفضل الدراسة المنتظمة ، وبفضل الاطلاع على التجارب القصصية العربية فى المشرق والمغرب ، وكذلك الاطلاع على تجارب ابداعية عالمية فى هذا المجال ، بفضل هذا كله استطاع هذا الجيل أن يخطو خطوات هامة فى مجال تطور القصة ، فاذا كان كتاب القصة قد بدأوا الكتابة معتمدين على الأسلوب الواقعي الأكثر ارتباطا ، بتصوير المشكلات الاجتماعية ، فى أسلوب أقرب الى البساطة فى اللغة والتصوير والسرد القصصي ، فانهم بعد سنوات من التجربة بدأوا يبحثون عن أساليب جديدة . واذا كانوا – ايضا – قد ظلوا بصفة عامة من حيث المضامين مرتبطين بقضايا واقعهم ومجتمعهم ، فانهم من حيث الاستعمالات الفنية قد بدأوا ينوعون تنويعات كبيرة وكثيرة ، فنجد منهم من اتجه الى الرمز والايحاء ، كما نجد من حاول الاستفادة من أساليب الرواية الجديدة فى فرنسا بالذات ، وخاصة عند « آلان روب جرييه » وغيره ، كما نجد منهم من اتجه الى الأسلوب الشاعري والى اللغة الشفافة .

□ **وماذا عنك أنت ؟**

– أنا جربت اللجوء أحيانا الى التراث الشعبى ، من أجل استعمال قوالب قصصية موجودة فى هذا التراث مع اعطائها مضمونا اجتماعيا جديدا ، وهناك قصة تناولت فيها حكاية موسى ابن صالح والسلطان الأكمل ، وهى حكاية شعبية جزائرية ، تناولتها قصصيا واستعملت نفس القالب والشكل لمحاولة اعطاء بعض التغييرات البسيطة لاعطائها محتوى جديدا يتناسب مع الواقع المعيش .

□ **لكننى لاحظت من خلال قراءة بعض القصص فى المجموعة الأخيرة وهى « حكاية عبدو » لجوءك الى الرمز .. فكيف تفسر ذلك ؟**

– العملية أحيانا تخضع لمقاييس فنية ، فعندما يشعر المرء انه كلما كتب قصة جديدة ، فعليه أن يبحث عن شكل جديد فى اللغة وفى الايحاء فى القالب وفى الرمز وغيرها من هذه المقاييس المختلفة . وأعتقد أن الرمز هو الشكل الذى يدوم اكثر ، ويبقى لأطول فترة من الزمن ويظل صالحا لأكثر من زمان ومكان ، والمسألة لا تتوقف عند استعمال قالب بعينه ، فأحيانا استعمل القالب الشاعرى فى الكتابة القصصية من أجل التركيز القوى فى اللغة . ولست أدرى إلا اننى أحاول باستمرار ان اطور طريقتى فى الكتابة ، وربما فى الفترة الأخيرة كتبت قصصا غير مرتبطة بواقع الجزائر مثلا ، ولكنها تتسم بالعمومية والشمولية التى يتقابل معها القارىء فى أى مكان .

□ **لكن بخصوص لجوء الكاتب الى الرمزية فى ابداعه ، خاصة ان البعض يفسر المسألة بأنه نوع من الهروب من الواقع المقيد للحريات وبالطبع حرية الكاتب ..**

– لا أظن هذا ، فأنا لا ستعمل الرمز بالمفهوم الذى كان شائعا فى التراث العربى الاسلامى فى وقت من الأوقات ، كما هو الحال عند « **عبد الله بن المقفع** » فى كتابه « **كليلة ودمنة** » فى التعبير عن الواقع بهذا الشكل الرمزى ، أما بالنسبة لما ينشر فى الجزائر فهو شجاع وصريح ، وهذه حقيقة ، وسأعطى لك أمثلة لكتاب أمثال « **رشيد ميمونى** » و« **الطاهر وطار** » و« **الأعرج واسينى** » و« **السايح حبيب** » ففى كتاباتهم تشعر بروح النقد الصريح والقوى للواقع المعيش ، كما نجد فى الشعر قصائد جريئة جدا ، ورغم ذلك فقد نشرت وطبعت فى الجزائر . أما الرمز بالنسبة لى ، فهو نوع من البحث الدائم عن تطوير أسلوبى الفنى ، فالرمز ـ كما ذكرت ـ أكثر شمولية وأكثر تعبيرا ، خاصة بالنسبة للقصة القصيرة التى هى أقرب الى القصيدة الشعرية ، ولعل هنالك كتابات اخرى فى الجزائر تستعمل الرمز بمفهومه السياسى ، ولكنها بدأت متأخرة جدا .



الحياة الثقافية

ديوان

شارع ابراهيم داود

بالامس كنت أقيس شارعنا .
لكى اكسوه معنى ما .
شارعنا الذى اعطيته قدمى .
واعطانى شعورا ما .
وحدد لى مساحة بيتنا المرهق
امر الآن عبر بيوته العذراء .
محفوفا .. بخطر ما .

« شارعنا » هى القصيدة التى يفتتح بها الشاعر ابراهيم داود ديوانه الاول «تفاصيل»، وفيها يقدم لنا واحدة من التفاصيل الرئيسية التى تكون عالمه وتشكل احد محاوره الرئيسية وكأنما نحن بصدد التجربة الشعورية والحياتيه فى الديوان تتخلق امامنا بالتدريج حيث نشارك فى تحديد ملامحها ، وهى تتخلل البنية الكلية له عبر ايقاع داخلى ينطوى على عنف مكتوم ترتطم فيه التفاصيل المتنافرة المتكاثرة فيتولد من الارهاق والغربة فى الزحام والانكسار زمن اخر حيث يتشكل ببطؤ وعبر سلسلة من العلاقات الداخلية والصور المركزة قانون للكبوة والقيام، فنحن بصدد وجود فعال ورومانتيكى للذات الشاعرة التى يلاحقها احساس غامض بالخطر حيث الانهيار حال وهى تسعى لالتماس الامان لدى الناس « الجماعة » ولذا ينهض الشارع فى عدد كبير من القصائد كرمز مشحون بقوة تعبيرية متوترة ابدا هى النشيد وعكس النشيد هى الخلاص والتيه هى الواقع الذى يبث الغربة فى القلب ويطفئها فى ان يخط شارعا موازيا لحلمه النحيف

بالشارع ترتبط المسافة حيث يتجادل الزمان والمكان وينهض السؤال :

حين تصير المسافة وصلا
ووصلا يصير السؤال

والشارع ايضا هو الحلم الجميل الذى انقضى « يوما ما » هو الزمن المرجو سواء كان قد تحقق ذات يوم فى الماضى البعيد الذى كان سعيدا وحل فيه الوئام .. او ظل يعيش فى المخيلة الجماعية كأمل تصبو اليه البشرية كلها :

وكنا نصافح بالقلب اشياءنا
لتعرفنا اشياؤنا
فماذا جرى ؟

أو أنه ذلك الذى نسعى صوبه.. حيث يستمد الوجه الانسانى من الطبيعة صفاته واستدارة وجه القمر .

شارعا للركض صوب طفولة

بحرا لفعل غاب فى وعى جماعى
وجها تمادى فى استدارته

وهنالك فى زمن الانكسار الذى يحترفه الشارع والبيت والمسافة وحيث الناس « فيجتمعون حول غيابهم » ينجلى محور الضعف والانهيار العام (لامجد لى غير ضعفى)

وفى هذا الزمن نفسه تتسلل روح للمقاومة تتخلق فى صورة فريدة ـ وايقاعات مركزة خاطفة تتطور بشكل تحتى فى اتجاه المستقبل على العكس من المشهد الخارجى الذى هو انهيار ورجوع ..

قدم على كتف النهار
وساعد فى الطمى
يبحث عن قرار الورد
عن وطن .

يلتقى الزمانان فى المكان الأليف فى الصورة المركزية التى يتمحور حولها الديوان الصغير كله ـ الشارع .

وليت وجهك شطر مفترق .

فعند هذا المفترق تلتقى شوارع كثيرة حيث تكبر الصورة وتتجدد وتوحى لنا بالتكاثر والنمو المضطرد ..

ثم يتزاوج الشارع والبيت .. الجماعة والفرد العام ـ والخاص ..

شارعا يأوى اليه الطيبون
وبيتا يحج المتعبون اليه

ويعيد الشاعر بناء صوره بعد ان جرب الخروج من الغربة .. وحتى من الوجد الصوفى المحرق ومن زمن التشيؤ ـ الرأسمالى الذى انهك البشر وحولهم الى خرق باليه يراها بروح نقدى رغم قناعه المتشبىء ..

عندما كفت قلوب الخلق عن عشق التطلع .
ارتدى وجهى وامرق فى ملامحهم جميعا .
علنى القاك عند تقاطع العرق المبلل بالمهانة.

يعيد بناء صورة الشارع «الجماعة» ليصنع رمزا اخر حيث تتخلق حياة جديدة بعلاقته بالماء .. انه رمز الخلق المتجدد .. رغم كل شىء

يرمى على عينين واسعتين شارعنا
ويبدأ من نقاء الذهن حتى آخر الاسباب
يقيم علاقة بالماء

وبأمرأة بها صفة اختصار الكون فى جلباب .
يميل الى البداهة مرة . ومرات يميل الى الغياب .

يتخلق الجمالى فى العالم الصغير الذى يبدو منفوشا على كف من التوتر المكتوم فيه سعيا للانفراج

فى تفاصيل ابراهيم داود نحن امام ديوان جميل مشحون يستحق القراءة ، فهو من ذلك النوع الذى يعطيك جديدا مع كل قراءة حيث تتولد من ايقاعاته صورة دلالات غنية فيها الحزن والحنان والتأهب .. فيها الملامة والوجد والترقب ، ولا يقلل من شأنها بعض الثغرات هنا او هناك سواء تلك التى تتمثل فى فقر المفردات او محدودية التجربة التى يجرى التعبير عنها بما هو اكبر من طاقتها وكلها ثغرات بوسعنا ان نلتمس لها تبريرا فى حقيقة ان هذا هو الديوان الاول للشاعر. فتحية ابراهيم داود .

ف .ن

عبد الحليم :

الشمع الأحمر على أيامنا الحلوة !

مصباح قطب

من السهل أن تفتشنى ، وتفتش نفسك ، فى وضع غير ديمقراطى ، رغم صوتنا العالى المدافع عن الديمقراطية ، وعن حق كل القوى فى تشكيل أحزابها وأغانيها .

فأنا وأنت لم نؤمن بعد « بالتعددية الغنائية » ، ولم نزل بعد على شىء من الاصرار على الارتباط بعبد الحليم حافظ الروح والزمن ، رغم كل شىء .

وفى أى رحلة أو نزهة جماعية ، تنكشف قشرتنا بسهولة ، ويلتمع حماسنا الحنجرى ، لدى أول اختيار نغمى عبد الحليمى : ابو عيون جريئة مثلا ، وتسكت كل النغمات الأخرى ، ويندمج الكورس : قولوا له الحقيقة ، وتفلت منا سخريتنا المكبوتة بذكاء ، تجاه شباب « لولاكى » ، منكرة على الأجيال الجديدة حقها فى اختيار أوتارها ، والتفاعل بالطريقة التى تراها ، رفضنا غالبا ، مع التفاوت الاقتصادى والاجتماعى الرهيب فى المجتمع .

وعبثا ننقب فى أحشائنا عن أغانى الشيخ امام وفيروز ومارسيل خليفة التى نحفظها ، لنرددها جماعة ، الله أكبر فلا نجد على طرف اللسان منها جملتين على بعضهما ، ومن ثم نعود لنوغل فى الدروشة : فات رمشه الجرىء وندهنى ...

*** وأكاد أجزم اننا خرجنا من فيلم « زوجة رجل مهم » نلعن المخرج محمد خان ، على التقديم العبقرى لفيلمه ، فى « تتر » البداية ، والذى يقول : « إلى روح وزمن عبد الحليم حافظ » ذلك أن الفيلم طعن الوهم فينا ، وأكد لنا ما نحاول أن نخفيه فى حبلنا السرى ، من انتهاء زمان الطبقة الوسطى ، وايامها ولياليها ، ومركباتها السياسية والاجتماعية ، والتى منها : الزعيم ، أقوى جيش فى الشرق الأوسط ، القاهر والظافر ، كوكب الشرق ، الكوبليه المتفرد فى كل أغنية ، قول ما بدالك إحنا رجالك ... إلخ وعند هذا الحد يمكن للمرء أن يغنى ، مع « باك جراوند » سياسى : ياللى هواك جالى وما كان على بالى مكتوب لى إيه وياك !**

ثم يذرف دمعة على ما نحن فيه من بؤس ، واقفين على شفا حفرة من ماض تولى ، وعلى شفا خطوة ، لانخطوها ، من مستقبل سوف يأتى ، وخاتمين بالشمع الأحمر كل يوم على قلوبنا ، وعلى كفوف ايدينا ، حتى ونحن نصافح اصدقائنا بالحميمية اليسارية المفتعلة عند اللقاءات : ازيّك .. ازيّك .. [يرجى هز اليد بقوة عند قراءة كلمة ازيك] .. باردون .. مهزومون .. مشتتون .. وغالبا ، وبالكلية : مؤجلون




فيروز   عبد الحليم

●وها هى ذكرى رحيل عبد الحليم تهل .. إيه يعنى ... فقد نكتفى فى هذا المجال بالخبر الذى تنشره الأخبار كل عام ، شبيها بصورة الرجل الانتخابى المتوفى منذ سنوات ، ولازالت تنشر صورته ، وتقول فيه : أم كلثوم ، وعبد الحليم وفريد الأكثر مبيعا فى الشرائط ، وفى اليوم التالى يعلق كاتب أو أكثر بالتعليق المعروف والممل ، والذى مؤداه أن عبد الحليم لم يكن يسد الطريق أمام الشباب كما قالوا وادعوا ، وقد يتحذلق آخر فيكشف ما يسميه صفحات مطوية من تاريخ العندليب ، ينقلها بلا حياء عن صحافة الخمسينات « المطوية » !

●إن قلبى ، وقد يكون ذلك قابلا للتعميم ، يوجعنى منذ أيام بقسوة ، تعل على رقى هذه الفترة من كل عام ، فذكرى عبد الحليم أصبحت : البلهارسيا ، وكامب ديفيد ، والنزيف حتى الموت ، أو الانقاذ على آخر شعرة ، وأصبحت : من « غير ليه »، والهلافيت أولاد الـ الذين غنوا لطابا فى التليفزيون ، والمخدرات ، وأزمة الدقيق وطلعت رسلان وزكى بدر ، وكل شىء مثل كل شىء ، ويا للعدم والحزب الحاكم والبنوك والحياة المخوخة .

● إن صوتا كالشيخ امام عيسى ، كان حريا فى ظل نهوض وطنى ديمقراطى اجتماعى ، أن يصبح معبود الجماهير ، وعابدها ، وفتى شاشة الاذن والقلب والعقل الاول ، وهو فينا واحد لا أول له ولا آخر ، وأروع أناشيد المعذبين فى الأرض والدواوين وقوانين العاملين .. فى المصانع . والحوارى .. المنتصرين حتما .. لكن يا خسارة .. حظنا وحش .. واحد لم يترب سياسيا ، فكان سهلا أن يتقلب من صلاح جاهين إلى محمد حمزة

[الطبقة أتت بالسادات من رحم الناصرية] ، وآخر تربى ، هو الشيخ ، وربانا ، لكن فى الزمن القبيح . ولم يعد لنا إلا اجترار الذى لن يجىء : زمن عبد الحليم والتفتح الصبيانى الرائع على الحب ، والربيع ، والخصوبة .. والنهوض من جوف التاريخ السحيق ..

ولا عزاء للذين لا زالوا يشترون « أحلى أغانى العندليب » بالقروش العشرة من أسواق العتبة الخضراء ، ولا للذين يسمعون الكاسيتات ويشاهدون الفيديوهات ، ويمصمصون : كانت أياما حلوة !

الدوائر الأدبية الغربية تحتفل بـ الذكرى المائة لميلاد يوجين أونيل

• فرق مسرحية تعيد تمثيل مسرحياته
• نشر رسائله لأول مرة فى كتاب
• إعادة نشر مسرحياته جميعاً فى ٣ آلاف صفحة

تحتفل الدوائر الأدبية فى الغرب بمرور مائة عام على ميلاد الكاتب المسرحى الأمريكى ايوجين اونيل : فصدر له ، و لأول مرة ، كتاب يضم « رسائله المختارة » وقد وصل عددها إلى ٥١٠ رسالة كتبها محرران فنيان ، من بين أكثر من ثلاثة آلاف رسالة .

أما الكتاب الثانى ، فهو « أعماله المسرحية الكاملة » فى ثلاثة أجزاء ، وصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف صفحة .

« كانت أعمالى هى التى ايقظت العالم الخارجى على حقيقة أن « الدراما الامريكية الناضجة » موجودة ، ويمكن أن تعتبر أبعد من أن تكون مجرد تسلية مسرحية »

كتب ايوجين أونيل هذا عام ١٩٤٤ فى خطاب إلى أحد أصدقائه عام ١٩٤٤ . ورغم أن النقاد يعتبرون انه تقييم متواضع لنفسه ، إلا أنه أساس أى تقييم لأعماله حتى الآن بعد مرور خمسة وثلاثين عاماً على وفاته ، وفى الذكرى المئوية لميلاده .

عندما كان كاتبنا المسرحى ايوجين أونيل فى شبابه ، ورث تقليداً مسرحياً ، كان فى الأساس إطاراً لأعمال عبثية . وعندما اشتد عود كاتبنا ، تحولت خشبة المسرح الأمريكى لتقدم ماهو سائد : الجرائم ، والجنون ، والسُكْر ، والجنس ، والأهوال التى تلاقيها العائلة الأمريكية ، لكن كانت التكنولوجيا الكهربائية قد دخلت إلى خشبة المسرح ، وكان على الكُتّاب أن يستخدموا هذه الامكانية الجديدة .

لم يكن فتح الستار على هذه الموضوعات شيئا يفتح طريق النجاح ، إلا أن ايوجين أونيل كان قد شق طريقه ليصبح أكثر كُتّاب المسرح نجاحاً واحتراماً فى زمانه . فأربع من مسرحياته حصلت على جائزة بوليتزير للأدب ، وتوجت أعماله بنيله جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٦ ، فكان أول كاتب مسرحى امريكى ينال جائزة نوبل ، ومازال هو الوحيد الذى نالها حتى الآن .

□ جدل ونقاش

وبمناسبة الذكرى المئوية لميلاد أونيل حدث جدل مرة أخرى حول مسرحياته ، وإذا كان أحد لا يناقش التطور العظيم الذى أدخله على المسرح الامريكى وبدأت عدة مسارح فى أنحاء الولايات المتحدة تقدم مسرحياته وإن كانت لا تقدم المسرحيات الخمسين التى كتبها كلها . أما المسرحية التى مازالت تجذب رواد المسرح والنقاد على السواء فهى « رحلة طويلة إلى الليل » ، وكانت قد نشرت بعد وفاة ايوجين أونيل ، ثم مثلت على المسرح عام ١٩٥٦ رغم وصيته التى تقول « أرجو ألا ترى النور على خشبة المسرح أبداً » !

وبمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاده نشر كتاب « خطابات مختارة لايوجين أونيل » [جامعة بيل – ٦٠٢ صفحة – ٣٥ دولار » وقام بالتحرير ترافيس بوجارد ، وجاكسون . ر . براير ؛ وقد اختارا ٥٦٠ خطاباً لأونيل من بين مايقرب من ثلاثة آلاف خطاب جمعت له . والنتيجة أن تلك الخطابات المختارة شكلت فى تتابعها تاريخ حياة أونيل وكتاباته وآرائه وملاحظاته ، التى تعكس – للغرابة – خيبة أمله المتزايدة فى المسرح فى الوقت الذى كان منشغلاً فيه بتوسيع إمكانياته ، وتغييره .

وفى أحد خطاباته الأولى كتب ذلك الكاتب المبدع يقول : « أريد أن أصبح إما فناناً أو لاشىء على الاطلاق » ، وأبداً لم يدع الهموم اليومية العملية تقف حائلاً أمام تحقيق هذه الغاية .

وبعد أن حققت مسرحياته ذات الفصل الواحد نجاحاً كبيراً على خشبة المسرح ، بدأ أونيل يدفع إلى الأمام بحدود المسرح وإمكانياته .

وسرعان ماتوالت نجاحاته التى قدمت الجديد فى نفس الوقت : « مليونان ماركو » ذات الثمانية مناظر – والتى اختصرها – قدمت مناظرها فى فينيسيا وسوريا وايران والهند ومنغوليا ، وتطلب منظرها الأول تواجد مالايقل عن ١٦٥ ممثلاً يرتدون مختلف أنواع الأقنعة . أما مسرحية « اللحن الغريب » فتصل مناظرها إلى تسع ، فكان الستار يرفع الساعة الخامسة والربع بعد الظهر ، ويمنح المشاهدون تسعين دقيقة استراحة بعد تمثيل المنظر الخامس الساعة السابعة والنصف . ومع ذلك تمتعت هذه المسرحية بنجاح ساحق وشعبية واسعة . وحصل بها على جائزة بوليتزير (الثالث) ، وتحولت لتصبح أحسن الكتب مبيعاً ، عندما نشرت فى كتاب .

لكن هذا كله لم يرض أونيل ، فكتب فى أحد خطاباته – المنشورة بالكتاب – يقول لأحد زملائه كُتّاب المسرح :

« أكون كاذباً لو قلت اننى لم أرحب بالأموال التى درتها علىَّ المسرحية ، غير أننى مع ذلك أشعر أن المسرحية قد درّتها فى ظل ذريعة كاذبة لنزوة الدعاية الصاخبة » .

غير مناسب !

ومن السخرية بمكان أن شخصية أونيل كما تظهر من رسائله المنشورة ، تبدو غير مناسبة لما يتطلبه المسرح ، آنذاك ، فقد كان من الناحية الإبداعية سباقاً بلا جدال ، لكنه لم يكن راضياً أبداً عما يحدث على خشبة المسرح ، فقد كان دائم التوتر والإحباط « من تشويه » مسرحياته عندما تنتج على خشبة المسرح . فهو يكتب عام ١٩٣٤ ، قبل أن ينال جائزة نوبل بسنتين فقط :

« إننى آخذ مسرحى بشكل شخصى – إلى حد كبير على ماأعتقد – إلى درجة أنه لن يمر بى وقت طويل قبل أن أعتزل – وإلى الأبد – كل انتاج مسرحى ، وأقصر عملى على كتابة المسرحيات فقط ونشرها فى كتب للقراء » .

○ ○

التعقيدات التى واجهته فى انتاج مسرحياته إذن ، جعلته يشعر بالإحباط ، بل وبالقرف ، وبالحاجة إلى

تخصيص نفسه لكتابة المسرحيات فقط . لكن المسرح حياة فى حد ذاته ، فكيف يمكن أن يرى شخصياته التى خلقها وقد تجسدت من بنات أفكاره إلى خشبة المسرح ؟ وكيف يمكن أن يطوّر هذه الشخصيات ؟ الذى لاشك فيه أن المسرحية تكتب لتمثل ، وأبداً لم تكتب المسرحية لتقرأ !

على أية حال فإن الكتاب الثانى الذى صدر بمناسبة الذكرى المائة لميلاده ، قد يسره أكثر من غيره ، فهو يضم مسرحياته كلها فى ثلاثة أجزاء تصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف . [المسرحيات الكامل – مكتبة امريكا – فى ثلاثة أجزاء تقع فى ٣٢٠٣ صفحة – فى صندوق واحد معاً – الثمن مائة دولار] .

ويعتبر هذا العمل الضخم ، أكمل تجميع لأعماله تم حتى الآن . وتضم المجلدات الثلاثة الأنيقة كل مسرحيات أونيل بترتيب تركيبها ونوعيتها ، وليس بترتيب صدورها . وهذه الطريقة تجعل من الممكن تتبع تطور مهارته وأفكاره . لكن لعل أهم مايمكن تتبعه هو سبب دقته « ووسوسته » تجاه القيود التى ينبغى فرضها على المسرح ، بل ويقول عنه النقاد فى هذا المجال : انه « نِكِدِى » إذا صح التعبير . فهو عادة مايكتب مقدمة مطولة لكل مسرحية من مسرحياته ، والحقيقة أنها ليست مقدمة بل هى بحث فى شخصيات المسرحية ودورها ، والاطار العام الذى تجرى فيه أحداث المسرحية ، ليس هذا فحسب ، بل تتضمن الدراسة معلومات تاريخية أو اجتماعية لايمكن بأى حال نقلها إلى الانتاج المسرحى .

لماذا أوجد هذا الكاتب المسرحى العظيم مثل هذا التناقض ؟

كتّاب رواية كبار كثيرون ، كانوا يغضبون عندما تتحول رواياتهم إلى الشاشة الفضية ، وإن كان عدد كبير منهم لن يناقش القضية . الروائى الكبير نجيب محفوظ كان يقول دائماً عند انتاج رواية من رواياته فى السينما « علاقتى بروايتى – عملى الفنى – انهت بكتابتها » . لكن المسرح يختلف ، فالمسرح حياة ، والمفروض أن يعيد الكاتب المسرحى النظر عندما تمثل مسرحياته حية على خشبة المسرح ، والمفروض أن يكون هناك ارتباط حى متبادل بين الكاتب المسرحى والمسرح . فالكلمة المكتوبة لايمكن أن تنتج الكثافة المركّزة السحرية على المسرح .

لكن « خطاباته المختارة » و « أعماله المسرحية الكاملة » ، أظهرا ايوجين أونيل الكاتب المسرحى أكثر مما أظهرته أية مسرحية من مسرحياته . لقد بدأ بأن حاول أن ينقل الحياة ، كما هى وكما رآها وكما عايشها ، إلى خشبة المسرح ، الحياة فى امريكا إبان شبابه .. فإذا كان قد استطاع نقل المشاعر « الصغيرة » فلماذا لايمكنه نقل المشاعر « الكبيرة » ؟ وإذا كان قد أجاد رسم شخصيته على المسرح ، فلماذا لا ينقل عشرات الشخصيات ؟ فإذا كان رواد مسرحه يتمتعون بفنه ، فلماذا لايمكنه أن يقول أكثر مماقاله ؟

إن أعماله تبين بحثه عن الأفضل ، وكبرياء الانحناء لمطالب الواقع . لقد كان يصارع دائماً ضد فنه هو نفسه . كان دائماً غير راضٍ ويريد الأفضل . ولعل هذا الصراع ، هذه « الدراما » ، هى من أفضل انجازاته التى يتركها فى ذكرى ميلاده المائة .

كتب جديدة من لندن

صدر عن دار الساقى بلندن كتاب « خفايا التوراة : وأسرار شعب اسرائيل » للدكتور كمال الصليبى – باللغة العربية . ويهدف المؤلف وضع نظرية حول الجغرافية التاريخية للتوراة على المحك ، للتأكد من صحتها على وجه العموم ، ولتصحيح ماورد من أخطاء تفصيلية فى كتابه السابق « التوارة جاءت من جزيرة العرب » ؛ على وجه الخصوص ، وذلك عن طريق إعادة النظر فى مجموعة من القصص التوراتية المألوفة على ضوء جغرافية جيرة العرب . وقد اختار لهذه الغاية القصص التى ترويها الأسفار الخمسة الأولى من التوراة : التكوين ، الخروج ،

واللاويين ، والعدد ، والتثنية . وأضاف إليها قصة واحدة من أسفار الأنبياء وهي قصة النبي يونان .

واعتمد المؤلف في بحثه على النص العبرى الأصلى للتوراة ، مستنداً في تحليله إلى المقابلة اللغوية بين أسماء الأماكن الواردة في التوراة ، وتلك التي مازالت موجودة حتى اليوم في جنوب الحجاز وبلاد عسير وغيرهما من مناطق شبه الجزيرة .

والقصص التوراتية التي يعمد المؤلف إلى تحليلها ، من قبل ، انطلاقاً من قناعة بأن أحداثها قد جرت في بلاد مابين الفرات والنيل ، أي العراق ، والشام ، وفلسطين وسيناء ، ومصر . النظرية الجديدة التي يقدمها الدكتور كمال الصليبي لتحل محل لتلك القناعة تثبت أن الموقع الصحيح للأحداث كان جزيرة العرب .

ويقدم المؤلف كثيراً من الاجتهاد والتبصير ، ساعياً إلى تقديم الأدلة المقبولة ، المبنية على الاستقراء المنطلق من التحليل اللغوى – الجغرافى . وعندما يتناول القصص التوراتية ، يستخرج العناصر المختلفة التي تتكون منها ، متوخياً الدقة العملية في التفرقة بين الواقعة التاريخية ، والاسطورة ، والخرافة .

والمؤلف الدكتور كمال الصليبي ، مؤرخ لبنانى ، استاذ التاريخ في الجامعة الامريكية ببيروت ، له مؤلفات عدة منها : تاريخ لبنان الحديث ، وبلاد الشام في العصر الإسلامى ، وتاريخ الجزيرة العربية ، والتوراة جاءت من جزيرة العرب .

رسالة الكويت من حمد عبدالله الرويح

بدريـــة

في روايته الأولى « بدرية » سطر القصاص وليد الرجيب تسجيلا واقعيا لتاريخ الكويت الاجتماعى منذ أواخر الأربعينات وحتى نهاية الخمسينات . وتلك الفترة تعتبر من أكثر الفترات التي جرت خلالها تغيرات أساسية في البنية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية في الكويت . فخلال تلك الفترة بدأ المجتمع الكويتى يستفيد من خيرات النفط بشكل أو بآخر ، وتغيرت أنماط الأعمال فتحول البحارة والغواصين إلى عمال في شركات النفط أو لدى الحكومة . كما بدأت خلال تلك الفترة تظهر بوادر التغيرات الرئيسية في الخارطة السكانية في الكويت من خلال قدوم الكثير من المصريين والاجانب للاستفادة من فرص العمل الجديدة ،

خلال حقبة الخمسينات أيضا ومن خلال برنامج استملاك الأراضى برزت الطبقات الثرية في المجتمع ، حيث كان من المستفيدين من عمليات الاستملاك عناصر يتصلون بالطبقات الغنية التقليدية أو من أولئك المحظوظين الجدد أى الطبقة الجديدة ... وأيضا تم خلال عقد الخمسينات انتشار الخدمات التعليمية وتطور الخدمات الصحية ، وانجاز العديد من مشاريع البنية الأساسية مثل الطرق وإقامة محطات توليد الكهرباء ومحطات تقطير المياه وتوصيل خدمات الكهرباء والهاتف إلى العديد من المنازل في البلاد سواء كان ذلك داخل المدينة أو في المناطق الجديدة المستحدثة – وهكذا فقد انتقلت الكويت من مجتمع ما قبل النفط

إلى مجتمع حديث يتكون ولكنه يعتمد بشكل مضطرد على العمالة الوافدة .

لقد أثار وليد الرجيب هذه التحولات باسلوب قصصي مشوق وحلل هذه التطورات الاقتصادية والاجتماعية وتأثيراتها الانسانية فى مجتمع متخلف يحاول أن يستفيد من ثروته الجديدة . ويجيد الكاتب عندما يصف العلاقات المتوترة بين العمال الكويتيين ورؤساء العمل الانجليز ومقاولى العمال آنذاك ودورهم فى اضطهاد هؤلاء العمال الذين هم أصلا من البحارة والغواصين والذين هجروا البحر بعد أن كسدت اقتصادياته وانتقلوا إلى مصدر الرزق الجديد « البترول » فهو يذكر فى هذا السياق ما يلى «وطرد المساعد الهندى عدداً من البحارة الذين قل نشاطهم بسبب تعبهم أو مرضهم أو كبر سنهم وأصبحت الأشياء والأصوات متشابهة ، وأحيانا تثير الاستفزاز .. وتشاجر العمال مع بعضهم واستخدم الملاحظون عصيهم فى أكثر من مناسبة ، وأصبح دق الحديد كأنه دق فى أعصاب العمال .. »

الفقرة المتقبسة تشير إلى طبيعة العلاقات التى كانت تحكم ادارة العمال الكويتيين من قبل شركة نفط الكويت خلال تلك المرحلة التاريخية . وهى تؤكد الاستغلال لظروف هؤلاء الكسبة .. ولا شك أن العاملين فى شركات النفط قبل تأميمها يعون تلك الحقائق وقد يوجد حتى الآن عدد من الذين مروا بتلك الظروف وذاقوا من مرها . وفى مكان آخر من الرواية يصور الرجيب نضال العمال من أجل حقوقهم .. فهو يذكر على لسان أحد أبطال الرواية « فهد » : « أما عن اجتماعنا فقد أسفر عن اتفاق حول ضرورة وجود جمعية تمثل العمال فى مطالبهم ، على أن تختار من قبلنا نحن العمال ، ونحن الذين نحدد لها اختصاصاتها ومسئولياتها والرأى المشترك يقول بأنه من دون هذه اللجنة ، ستصبح مطالبنا العمالية ضعيفة ومشتته .. وغير منظمة .. وستصبح كلمتنا غير موحدة » . إذاً فإن هذا يعنى بداية تواجد نواه لنقابات العمال فى قطاع النفط لتحقيق بعض المطالب المعيشية ، وتحسين ظروف العمل ..

. تتطرق الرواية أيضا إلى السلوكيات الاجتماعية التى تشوهت بسبب الثروة النفطية الجديدة والتى حسنت فى ثروات البعض . وقد أدى ذلك إلى ظاهرة تعدد الزوجات والرغبة فى الاقتران من قبل البعض كبار السن « الأثرياء » من فتيات صغيرات فى سن حفيداتهم . وهذا يتم تصويره من خلال إصرار « بوتشمى » على الزواج من « بدرية » والذى لم تبلغ حتى سن الخامسة عشرة مستغلاً ظروفها المعيشية ، بالرغم من طفولتها وعدم رغبتها فى الزواج ..

من خلال الرواية أيضا يصوّر الكاتب العادات والسلوكيات السائدة فى تلك الحقبة ، مثل عادات الأعراس والأفراح ووسائل الترفيه السائدة فى ذلك الحين مثل العروض السينمائية فى البيوت الثرية قبل افتتاح دور السينما الحديثة ..

ويعتبر وليد الرجيب منطقة « حولى » مكان احداث الرواية ويتفنن فى وصف المنطقة وجمالها فى ذلك الحين « حيث مياه الآبار العذبة وأشجار السدر المثقلة بالنبق .. وقع طيور الربيع ومنتجعاتها .. ممر لسيول الامطار .. ومحطات لمستنقعات مابعد المطر ، الاراضى المنبسط ، المكسوه بالنوير والخبيز واخضرار يأخذ بالالباب السماء الزرقاء صافية نقية ، أو يسبح الغيم فيها بجذل .. الظلال المنعشة فى الصيف .. ودفء المواقد والحكايات فى الشتاء .. » هذا الوصف يمكن أن ينطبق على الكثير من مناطق الكويت خلال تلك الفترة الزمنية مثل السالمية ، والفنطاس ، المنقف ، ابو حليفة ، الفحاحيل وغيرها .. ولكن الثروة الجديدة لم تبق من ذلك الجمال شيئاً فقد أحدثت تغيرات أساسية فى البيئة الكويتية وأتت أيضا على السلوك الاجتماعى والانسانى ، واحلت أنماطاً جديدة من القيم البيئية والاجتماعية والانسانية .

لقد حرك وليد الرجيب شجوننا واعادنا إلى سنوات

الطفولة والصبا واحيا ذاكرتنا عن الكويت فى السنوات الاولى للثروة النفطية . كما إنه أعاد إلى الأذهان فى « بدرية » سنوات التفاعل مع الأحداث الوطنية والقومية منذ حرب السويس وتفاعل الشعب الكويتى مع ذلك الحدث التاريخى الذى لا شك كان منعطفاً تاريخياً فى النضال العربى ضد الاستعمار ..

وبالرغم من أن الرواية قصيرة (١٥٢ صفحة) إلا انها مليئة بالاحداث ويمكن أن تشكل وسيلة لتعريف الكثير ممن يجهلون التاريخ الاجتماعى للكويت بذلك التاريخ ووقائعه .. ولا شك ان الرواية تستحق القراءة المتأنية ويستحق كاتبها التشجيع لانتاج ابداعات جديدة .

رسالة لينينجراد من صالح سعد

بيتر بروك وبستان الكرز الروسى

فى ١٧ يناير ١٩٠٤ وعندما قدمت فرقة مسرح موسكو الفن لأول مرة مسرحية الكاتب الروسى (انطون تشيخوف) بستان الكرز من إخراج مؤسسها ومديرها « قسطنطين ستانسلافسكى » اعتبر النقاد أن هذا العرض هو النموذج الأمين للمسرح الطبيعى ، القادر على نقل الحياة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح دون أية فذلكه فنية أو استعراض !

ولكن ومع قيام الثورة الاشتراكية فى ١٩١٧ تصور الجميع أن إنهيار النظام البرجوازى القديم لابد وأن يجرف معه مسرح ستانسلافسكى ومدرسته كاملة باعتبارهما نموذجا للمسرح البرجوازى القائم على فكرة الايهام والهيمنة على عقول ومشاعر المتفرجين ! وخاصة انه قد صاحب المد الثورى الاجتماعى ، ظهور حركة فنية ضخمة ، أبرزت جرأة بعض تلامذه وحواريى ستانسلافسكى نفسه من أمثال فاختخوف وميرخولد وغيرهما ! لكمد ما حدث كان العكس تماما فى الواقع. فالى اليوم لم يبقى من هؤلاء سوى منهج ستلانسلافسكى باعتباره الأب الشرعى للمسرح الروسى بل والمرجع الوحيد الذى تعتمده معاهد ومدارس المسرح هنا !

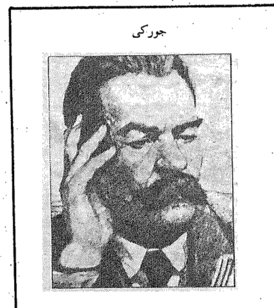
واليوم .. وبعد مرور أكثر من ثمانين عاما على ليلة العرض الأولى تلك ، فان الكثيرين يتنبأون بأن رياح التغيير الجديد (البريسترويكا) التى تجتاح المجتمع السوفيت لن تترك أحدا فى حاله – كما يقولون – حتى ستانسلافسكى نفسه وتأثيره على المسرح السوفيتى !

فقد أصبح هناك – اليوم – من يوجهون النقد الى المسرح القائم باعتباره نموذجا للثبات وجمود ، وأما مثال هؤلاء القريب فهو أيضا المعلم الأول ستانسلافسكى الذى يرى بعضهم ان أفكاره قد أصابها الجمود من جراء التمنيط المبالغ فيه !

وليس هذا كله ببعيد عن موضوع العرض الذى أثار هذه المشكلة من جديد ، فالعرض هو نفسه (بستان الكرز) لـ تشيخوف ، والمسرح هو (البلشوى

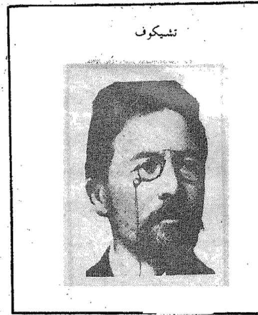
الدرامى) أو (مسرح جوركى) اكبر مسارح لينينجراد العاصمة الثقافية للاتحاد السوفيتى ، ولكن الفرقة والاخراج هما الجديد .. فالمخرج هو « بيتر بروك » الانجليزى من أسرة ذات أصل روسى ، والذى يعيش بيد ثلاثة عواصم كبري باريس – لندن – نيويورك ويدير المعهد الدولى للمسرح فى باريس ، والذى يعتبر واحد من أهم رجالات المسرح فى عصرنا بعد برخت وكما وصفه الاستاذ فاروق عبد القادر الذى ترجم له كتاب (المساحة الفارغة) والقائم الآن على كتابه الثانى (أربعون عاما من المسرح !) .. أما الفرقة فهى فريق (أكاديمية بروكلين الموسيقية) الأمريكية .. وبالطبع فالمناسبة هى الانفراج الكبير الحادث الآن بين الدولتين !

فخلال أربعة ليال كاملة العدد فى مسرح جوركى ، كان الجمهور الروسى المعتاد على تذوق الكلاسيكيات العظيمة فى اطارها الضخم والمهيب ، يهز رأسه متعجبا ويلوح بيديه متسائلاً : « حسنٌ .. ولكن أين الحياة الروسية !؟ » .. ولم تكن المشكلة هى الانجليزية .. لغة العرض ، ولا أن بروك قدم عرضا مودرن للدراما الروسية الوقورة ، ولا انه – ايضا – قدم تصورا خاطئا معارضا لنص تشيخوف !


جوركى

بل أنه يمكن القول ان الأمر كان على العكس تماما ، فالعرض تم بشكل أقرب الى الواقعية منه الى أى شىء آخر ، لكنها كانت بالفعل واقعية مغربة على طريقه برخت !

.. ومن ناحية فان بروك الذى التزم بالنص الاصلى حرفيا ، الى درجة الالتزام بالارشادات المسرحية التى كتبها تشيخوف بنفسه ، نقول انه – أى بروك – هو واحد من أشد المعجبين بتشيخوف – على حسب قوله – بل أنه يرى أنه ليس هناك من بعد شكسبير وتشيخوف من استطاع التعبير عن الحياة بصدق وعمق


تشيكوف

ولكنه يقول أيضا « انه من الاخطاء السهلة النظر الى تشيخوف باعتباره طبيعيا ! » فمسرح انطون تشيخوف – لدى بروك – يقوم على فكرة اعطاء الانطباعات السهلة المتسلسلة التى تكشف الحياة فى عمق وانسيابية خارقين للعادة ، ولكنه أيضا يقول « ان هذه السلاسل من الانطباعات هى كذلك سلاسل من الاغراب ! » ..

.. واذن فقد اتضحت المسألة ..

وخاصة عندما حول بروك خشبة مسرح البلشوى الدرامى من تلك المنصة الفخمة الواقعة فى بؤرة الصالة المذهبة للمبنى القيصرى الشاهق ، الى مجرد منصبه مفتوحة ، محايدة ، مجرد مكان به بعض الأبواب .. وكان هذا هو المعادل التشكيلى (السينوجرافى) الذى

قال بروك انه يبرز معنى النص المتمحور حول فكره البيت الكبير القديم المتداعى .. ثم كانت الاضافة الأخرى والجديدة بالنسبة للجمهور الروسمى وهى استخدام « البساط » أو « السجادة » التى تفرد وتلملم وفق تتابع المشاهد والتى قال عنها بروك انها موثيق شرقى ، إسلامى ، تبقى لديه من بعد إخراجه لمسرحية (المؤتمر) المُعدة عن كتاب (منطق الطير) للصوفى (فريد الدين العطار) !

... فى هذا الحيز المختلق داخل المسرح إختلاقاً ، وبمساعدة نظام للإنارة يعتمد على أهمية (كمية) الضوء وليس لونه ! وبدون حاجة الى ملابس ومكياج تاريخيان وعلى مسمع من لحن موسيقىّ هادىء ينساب من بعيد بين المشاهد ، تم العرض المتدفق ، أربعة فصول كاملة دون ملل !

وهكذا نستطيع التوقف عند اكثر النقاط اهمية ، وهى نقطة « التمثيل » والتى أثارت – فى رأيى – الجدل كله ، فأمام فنانى وجمهور مسرح له تقاليده العتقيدة فى فن التمثيل والفرجة على السواء ، كان ممثلى بروك يقدمون طريقتهم الفريدة فى الاداء ، والتى لا يمكن بأى حال فصلها على تعاليم ستانسلافسكى ، بينما لا يمكن أيضا غض النظر عن تأثيرات برخت من ناحية وتلك الصور الغابرة لممثلى العروش الشعبية المفتوحة من ناحية أخرى !

انها المعادلة الصعبة ، التى تكشف عن رحابة أفق لا حد لها .. والتى قدمت خلال هذا العرض ببساطة وحيوية مدهشين ! ، بل ان هذه المعادلة هى بالضبط ما يحتاجه الممثل اليوم بعيدا عن النظرة الأحادية واتقاء للخلط المنهجى ، فمسرح اليوم – بل وفن اليوم – هو مسرح وفن الانسان الصغير – البسيط – الذى تعرض للطمن والمعاناة بما فيه الكفاية ، والذى يحتاج بسدة وكما يرى بروك – أيضا – الى أن يذهب المسرح اليه ، عابرا حواجز الطبقية الفنية والاجتماعية التى لم تعد بمثل ذلك التباين والوضوح القديم !



« لا أستأذن أحداً »

ورحلة سميح القاسم الإبداعية المُتواصلة

نبيه القاسم

منذ صرخ سميح القاسم فى وجه ظالم أمته متحديا :
فاشحذ مُداك على جراحى ... إننى قربان كلمة
وحتى صارخ صديقه محمود درويش فى احدى رسائله قائلا :

- سأكف عن الكتابة إطلاقا وطلاقا بالثلاث لو فقدت الإيمان بعُلويد القلم على يد السوط .

مر ما يزيد على ربع قرن فى حساب الزمن .. وعبّر سميح جميع دروب الالام التى عرفها شعبُنا العربى عامة وشعبُنا الفلسطيني خاصة .. عبرها وهو يحمل صليبَ شعبه وأمته ويُؤكد أن شمس الغد لابدَّ وستُشرق .. وظلام الظُلاّم لا بدَّ وله نهاية .

لقد أدرك سميح منذ أول طريقه أهمية الدور المنوط بالكلمة فى المعركة المُحتدمة المُتواصلة مع الأعداء .. وآمن بقدرة الحروف المُتناثرة على تصديع أعتى الجهات اذا ما تقابلت هذه الحروف واجتمعت واتّحدث ووجدت القادر على شحنها واخراجها وقذفها قنبلة متفجرة فى وجه العدو وزنبقة جميلة الى صدر المحبوب وتفاحة حمراء في يدى الطفل وبندقية جاهزة ليد الفدائى المقاتل .

من هذا الايمان القوى بدور الكلمة كان انتاج سميح المتواصل وفى مختلف أنواع الأدب . فقدّم لنا حتى اليوم اثنين وثلاثين عملا إبداعيا هى :

ست سربيات شعرية . وسبع مسرحيات . وروايتان . وسبعة عشر ديوان شعر بالاضافة الى عشرات المقالات التى نشرها فى مختلف المواضيع .

وهو ينطلق فى إبداعاته من موقف واع لدوره ورؤيته الواضحة ويُؤكد :

« إنّ عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم . ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد . وهذه الثورة الدائمة نفسها ينبغى ألا تفقد توازنها . وينبغى ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكري والاجتماعى . وإلا فانها تتحول الى ثورة أنارخية قد يهدم جموحها أكثر مما يبنى » .

وهذا الموقف الواعى فى الرؤية والمُدرك للدور المنوط بالكلمة كان مُلازما لادراك الشاعر التام بوجوب تطور العملية الابداعية وكسر المسلمات واختراق المجاهيل والاتيان بالجديد دائما .

هكذا ظل سميح القاسم طوال سنوات عمره الابداعية يُعلنها صريحة :

- لم أقل كلمتى الأخيرة بعد .

والكلمة الأخيرة يجب أن تكون مختلفة عن التى سبقتها .

هكذا كانت ولاتزال رحلة سميح القاسم الابداعية .. رحلة اكتشاف وخلق لا تعرف الاكتفاء والراحة .. رحلةُ قلق والحاح على الجديد .. ولأن رحلة الآلام طويلة . وكثيرا ما تُصادفه خلالها النكسات والنكبات والانحرافات والخيانات التى تلمّ بشعبه وأمته . فاننا كثيرا ما نُواجهه فى حالة من الدون كيشوتية يُواجه العالم بأكمله مُتحديا . صارخا . شاتما . قاذفا إياه بكل ما تحمل يداه . مؤكدا على صموده وتحدّيه ومُصرا على أنه الانسان نصف الاله وفى كثير من الحالات يُعلنها صريحة أنه الإله الواحد الأحد القادر على كل شيء . فيَشمَخ على العالم من قمة الجبل الأعلى . ويقذفه بقنبلة تمحوه . ويصرخ : كن . فيكون . ورغم أن الموت هو المرافق له فى رحلته التى لا تعرف النهاية . حيث كان ظل الموت بوصلة أفراد شعبنا الفلسطينى أينما كانوا - فان سميح - رغم اختيار كلمة الموت لتكون عنوان أو احدى كلمات عنوان دواوينه الشعرية ظل رافضا لليأس ومُتحديا الموت ومُصراً على متابعة الدرب ووصول الهدف ومؤمنا بقدرته على تحقيق المعجزات .

لكن الذى يلاحظه من رافق سميح القاسم فى رحلته الابداعية الطويلة أن أحداث بيروت عام ١٩٨٢ وما سبقها ولحقها من غزو القوات الاسرائيلية للبنان وحصار بيروت ومُطاردة وترحيل الفلسطينيين المقاتلين على لبنان وقذفهم للبحر الواسع تتقلهم السفينة اليونانية التى قبلت بهم من ميناء يلفظهم الى آخر .. وما حدث من مجازر فى مخيمى صبرا وشاتيلا .. كل هذه تركت أثرها البارز على شعر سميح القاسم . وأول ما بدا هذا الأثر فى الرغبة فى البحث عن الجذور للعودة اليها خوفا من الضياع فى هذا البحر اليونانى . أو هذا التراجع الكنعانى الذى بدأ يُدغدغ الكثير من شعرائنا خاصة محمود درويش ومعين بسيسو وعز الدين المناصرة .

كانت « سربية الصحراء » اشارة الانتقال الواضحة فى درب سميح القاسم الشعرية فهو يُعلنها صريحة أن جذور العربى عميقة هناك فى الصحراء العربية التى خرج منها واليها يعود . اذا كان لابد من العودة .. يعود لا ليقنع بالهجوع ويعزف عن ملاحقة الآمال وتحقيق الغايات .. وانما ليستريح ويتخفف من ثقل الماضى والحاضر من جديد وبقوة واصرار على تحقيق المستحيلات .

صحراء
هذى رسالتُنا الثانية
وهذا رسول جديد
يُحطم أصنامك العاتية
وهذا بلال جديد
يُؤذّن من قمة الهاوية
وهذا كتابُك
قومى نُحارب ..
وهذا كتابك
صحراء
صحراء

بالاضافة الى هذه الرؤية العميقة الجديدة المتطورة الملتزمة والمشدودة الى الجذور الرافضة كل محاولات التخلص والانسلاخ والهروب .. فان « سربية الصحراء » تشكل نقلة فنية متطورة وذات دلالات .. حيث أن النبرة الخطابية المباشرة التى كثيرا ما أشار اليها معظم النقاد الذين تناولوا ابداعات سميح القاسم تبدو خفيفة ومنزوية فى هذه السربية وان لم تنعدم كليا وتبدو هنا وهناك بتفاوت ما ..

وهذا التطور فى الرؤية والأداء وصل الى مرحلة التكامل القريبة من الكمال فى معظم قصائد مجموعة « شخص غير مرغوب فيه » حيث نجح الشاعر فى



شحن مفرداته وعباراته بعوالم مُتكاملة لا تشد القارىء بنبرتها وجرسها وتقطيعاتها .. وانما تنقله الى عوالم تشده اليها .. تأخذه فى رحلة بعيدة موغلة فى البعد . تستوعبه . تُجرده من فرديته وانتماءاته والدوائر التى يعيش ضمنها .. تجعل الكل يكون الشاعر .. والشاعر يتقمص فى كل واحد .. فيذوب الواحد فى الكل والكل فى واحد .. وتكون همومه همومنا وقضيته قضيتنا . فيجندنا دون أن نُدرك ما فعله بنا معه فى الدفاع عن قضيته التى أصبحت قضية الجميع .

لكن الملفت للانتباه فى قصائد هذه المجموعة هذه النبرة الحزينة الذاتية القريبة للانكسار الذاتى عند الشاعر . ولا أقصد بكلامى هذا قصيدتيه « أبى » و« أنت تدرى كم نحبك » الذاتيتين المُخصصتين لوالده ولصديقه الشاعر معين بسيسو . وانما قصائد المجموعة الأخرى خاصة قصيدتى « ليلا على باب فدريكو » وشخص غير مرغوب فيه » :

أكان كثيرا على الغصن طعم الثمر ؟
أكان كثيرا على الأرض ظل الشجر ؟
أكان كثيرا على الحلم عطر السواقى
وضوء الزهور
ولحن القمر ؟
أكان كثيرا علىّ قديم الأصيل
وكان كثيرا علىّ جديد السحر ؟
بلادى .. بلادى .. بلادى !
أكنتُ كثيرا عليك
وكنتِ كثيرا علىّ
وكنا كثيرا على الأمُنيات وفى الخطوات وبين اللغات وبين البشر ؟

ترى ما سبب ازدياد حضور هذه النبرة الحزينة الحارقة الملحاحة فى قصائد سميح القاسم الأخيرة .. ؟؟

- هل هو التشتت الفلسطينى الجديد والمُتجدد أبدا .. !!
- هل هو الوضع العربى العام الموصل الى درجة اليأس والاحباط والقرف !!
- هل الرسائل المُتبادلة بينه وبين محمود درويش لعبت دورا مهما فى هذا التحول لما اتسمت به الرسائل العديدة من الذاتية المغرقة فى الحزن والتشريح والتعذيب الذاتى فى هذا الواقع العربى والعالمى الغريب !!
- هل هى السنون المتلاحقة والشعور باستحالة تحقيق ما عمل من أجله طوال حياته !!
- هل هى الرؤية المستقبلية التى فقدت وضوحها وتوهجها ودلالاتها وما كانت تستقطبه حولها !!
- هل .. وهل .. وهل ..؟

أسئلة كثيرة قد تطرح .. وقد تكون سببا فى هذه النبرة الحزينة التى بدأت تطفو على ابداعات الشاعر فى السنوات القريبة الأخيرة .

لا أستأذن أحدا :

الديوان الأخير الذى صدر للشاعر فى شهر تموز من هذه السنة ١٩٨٨ عن دار رياض الريس للكتب والنشر فى لندن . أنيق تُزين غلافه الأول لوحةُ فنية بريشة الفنانة صبيحة الخمير . ويضم بين دفتيه ستا وثمانين قصيدة . فى غالبيتها لم تُنشر من قبل .

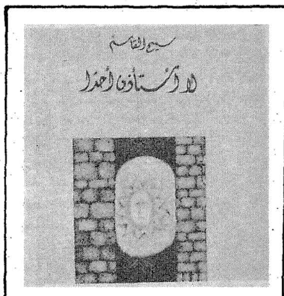
قد يُفاجأ القارىء لأول وهلة وهو يُواجه قصائد سميح القاسم هذه . وقد يرى فيها خروجا على المألوف ويجد الصعوبة فى تقبلها وفى كثير من الحالات فهمها ... صحيح أنه ليس من الضرورى أن يفهم القارىء كل قصيدة فهما شاملا مهما بلغت درجة فهمة . وكما قال الشاعر أدونيس : « إن القصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء . وهى ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتُحيط به

دفعة واحدة .. انها عالم ذو أبعاد ... عالم مُتموج مُتداخل كثيف بشفافيته .. تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها .. تقودك فى سديم من المشاعر والأحاسيس . سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمرك . وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج » . لكن الصحيح أيضا أن سميح القاسم لم يتعمد هذه الصدمة للقارىء .. ولم يهدف الى الاتيان بالغريب الغامض .. لأن القصيدة هى التى تتقدم الى الشاعر ليكتبها لا العكس . كما يقول نزار قبانى .

والصحيح أن القارىء المتابع لابداعات الشاعر الأخيرة لن يشعر بالصدمة والمفاجأة .. لأنه كان يرافق هذه المراحل الابداعية المتطورة .. وهذا التحول الملموس الذى بدأنا نلمحه فى قصائده الملحمية عن صمود الفلسطينيين فى بيروت ومن ثم بشكله البارز فى سربية « الصحراء » وبقربة من التكامل فى قصائد مجموعة « شخص غير مرغوب فيه » حيث ابتعد عن النبرة الخطابية وبرزت مسحة الحزن المُغلفة لمعظم قصائد الديوان ..

لكن قصائد هذا الديوان «لا أستأذن أحدا» رغم أنها تشكل استمرارية لرحلة سميح القاسم الابداعية المتطورة والمتجددة أبدا الا أنها تشير الى نقلة كبيرة فى طريقه الشعرى ..

فقصائد هذا الديوان تشكل مرحلة متطورة فى الشكل والمضمون ودلالة المفردات ووظائفها واستحالة الصور الشعرية .. وهذه بحد ذاتها تقف مانعا أمام




محمود درويش

القارىء للولوج الى عالم القصيدة . وتجعله يقف مشدوها لا يعرف من أين يبتدىء والى أين سيصل وكيف سينتهى ..

لم تعد القصيدة عند سميح القاسم فى ديوانه هذا تلك الملحمة الشعرية الطويلة التى تعودناها وعرفناها فى قصائد ملحمية مثل : « القصيدة المفخخة » و « شخص غير مرغوب فيه » و « سربية الصحراء » و«الهى الهى لماذا قتلتنى » و« انتقام الشنفرى » وغيرها الكثير . وانما قصائد قصيرة لا يتجاوز بعضها الأربع كلمات . ولم تعد القصيدة عنده تحمل الاسم الدلالى الموحى وانما نراه يُوزع أرقاما وحروفا لتدل على القصائد .. منها ما نستطيع تجميعها والحصول على اسم نفهمه .. ومنها ما يستحيل ذلك ونبقى مع الحروف والأرقام .. وكأنا بالشاعر يُواكب التطور التكنولوجى السريع ويكتفى بالاشارة بالحرف والرقم ليُدلل على القصيدة . تماما كما نتعرف على السيارة من أرقامها . وعلى برامج الآلات الحاسبة من الحروف الدالة .

كان وظل الهم الفلسطينى هو الذى يُشغل سميح القاسم . والانسان الفلسطينى هو المحور الذى لا ينساه ... بالاضافة الى الهم العربى العام والهموم الانسانية كلها .. لكن الذى تبدل عند الشاعر هو التعامل مع هذا الهم وهذا الانسان وهذه القضايا .. فهو لم يعد ذلك الصارخ الغاضب المُهدِّد المُطلق كلماته الهادرة المُفزعة الأعداء .. وانما الشاعر الواعى العارف كل

ما يدور حوله . الواثق من خطواته المتأكد من انتصار حقه .. لكنه فى الوقت ذاته الحزين لشعوره بصعوبة وحتى استحالة تحقيق أهدافه فى الوقت القريب .. الخائف أن يمضى العمر ولا يفوز بتحقيق هدفه بأن يرى رايته ترتفع وبيته يعلو ونشيده يعزف .. فنراه أحيانا يُحاولُ التخفف من كل الهموم ويُعلنها صريحة :

لا شأن لى هناك،
مغفرة
مغفرة
يا أيها الملاك !

ثم نعود لنراه يرفض هذه اللامبالاة ويؤكد مستدركا :

مغفرة
لى وردة هناك
مغفرة
مغفرة
يا أيها الملاك ...

وهذا التحول فى التعامل مع ما يجرى حوله لا يعنى أنه غيَّر مفاهيمه للواقع وإيمانه بالمستقبل . فهو كما قال ينطلق من منطقة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى . وكما قال لينين : « إن الثوريين لابد أن يحلموا » والحلم كما فسره جورج لوكاتش « نشاط صحى يملأ الحياة سحرا .. ومعيار الصحة الصادق هو أن الحلم لابد أن يلاحظ الحياة بيقظة . وأن يُقارن بين خيالاته وملاحظاته وأن يُثابر على تكريس جهوده لتحقيق أحلامه » .

ولأن سميح القاسم شاعر ثورى ينطلق من نقطة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى والفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة وفهم منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر ..فإنه يؤمن أن الشعر لا يستطيع أن يتغذى على الذاتية الحرة . ويدرك أن نقطة انطلاقه هى الحياة ذاتها .. لكن هذه الرؤية لا تنفى القول : إن الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو إبداع للواقع . وأن الشاعر لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا . وأنه يعانى أزمات نفسية ويحس بوطأة آلامها .. وكما قال أدونيس : « إن الشاعر يقترب من الواقع ويبتعد عنه . يندمج فيه ولكنه ما يلبث أن ينفلت منه . يعيه ولكنه يعود فينفيه . وعندما يجد نفسه وحيداً . يمضى لكى يخلق واقعا جديدا . هو أشبه شيء بالحلم أو بالرؤيا . والقصيدة التى يكتبها الشاعر هى تجسيد لهذه الرؤيا » .

من هذا المدخل نلج الى قصائد ديوان سميح القاسم الجديد .. هذه القصائد التى قد تُدهش القارىء لاغراق الكثير منها فى صور هى مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية .. ويُحطم بها الشاعر الصور التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة . على نحو ما يُحدده الوعى والعقل والحواس . فالصور فى كثير من الأحيان حلم تتمرد على ما تراه العين أو يُحدده العقل .. وأصبح اللاوعى مصدرا لتشكيل الصور .

وينطلق الشاعر فى رسمه لهذا الواقع الذى نعتقده غريبا عن الواقع من واقع معاناة الانسان الفلسطينى فى عشرات السنوات الأخيرة .. وعبوره كل طرق الآلام . حتى أنه لم تبق طريق لم يعرفها . ولم يبتكر الانسان العصرى أداة تعذيب لم تُجرب عليه . فقد تخلخلت كل المفاهيم الانسانية بالنسبة للفلسطيني .. وتزعزعت الثقة بكل المعايير المُتفق عليها . حتى الروابط التى تغنى بها العربى طوال تاريخه الطويل فقدت معناها ووجد الفلسطينى نفسه وحيدا فى هذا العالم الغريب .. لا أخ يشد أزرَه . ولا صديق يُخفف عنه . ولا معرفة يُشير اليه . وحتى لا غريب يسأل غريب الدار عن أهله . وحيدا وجد الفلسطيني نفسه . مُطاردا من الجميع .. قاتلا أو مقتولا ..رفيقه الوحيد فى كل رحلات عمره كاتم الصوت الذى يُوَجَّه الى رأسه من مُطارديه أو الذى يُوَجِّهه إلى رؤوسهم :

زهرة فى جمجمه
ويد مبتورة . فى مزهرية
آه يا زنبقتي السوداء
أخفى كاتم الصوت قليلا
واختفى بين الشموس المُعتمة
إننى أدفن فى غرفة نومى
آلة القتل
وألقى فى مجارى المدن الكبرى
قتيلا وقتيلا وقتيلا
غارقا فى الأبدية
آه يا زنبقتى المشتعلة
جهزت مائدتى
بعد قليل
تقرع الباب وفود القتلة .

هكذا تفقد الكلمات معانيها .. وتتبدل فى تراكيب جديدة لتُعطى دلالات بعيدة لم نتعودها .. فالجمجمة مزهرية . واليد المبتورة زهرة . والزنبقة سوداء ومُشتعلة . الشموس مُعتمة والسماء مُبهمة ... والجمجمة تَتبدّل لتصبح وساما فى ياقة الجندى . ووردة الشاعر نجدها على قبر هذا الجندى ..

بهذه الحدة تتبدل الكلمات ودلالاتها . فجمجمة الفلسطيني التى قطعها الجندى ووضعها مزهرية فى بيته ليُفاخر بها . وجعلها وساما يُعلقه على ياقته سرعان ما تبدلت لتكون وردة على قبر هذا الجندى المغرور .. ويد الفلسطيني التى بترها الجندى وزيّن بها مزهريته الفارغة فى البيت سرعان ما كانت المعول التى حفرت القبر لهذا الجندى :

جمجمتى فى ياقة الجندى
ووردتى
فى قبره الطرى - ص ٣١»

وصورة الجمجمة تتكرر فى مشاهد مختلفة وبدلالات مُتغيرة . فهى تسقط عن الرأس وصاحبها فى طريق عودته الى بيته - ص ١٣ .. وهى تسقط عن عنقه قبل أن يُحضروا الأنشوطة لها وتترك صاحبها صارخا بها مُستعطفا أن ترجع - ص ٣٣ .. وتعود الجمجمة لتكون مزهرية . ولكن هذه المرة مزهرية للوطن المحبوب الذى يفديه الشاعر بنفسه ويُقدم جمجمته فداء لحريته واستقلاله - ص ٧٤ .. والرؤوس تسقط عن الأعناق فى رحيل الفلسطينى الجديد القديم دلالة على الضياع والحيرة واليأس - ص ٩٥ .

ومثل الجمجمة تبدلت مواقع ووظائف ودلالات اليد والرجْل والعين واللحية والشعر والجلد .. وتجمعت وتفرّقت ألفاظ فى بناء قد نقبله وقد نرفضه . لتخلق لنا صورا نستكين اليها أو تُثير فينا الفزع والمَواجع ... وفى هذا يخرج سميح القاسم عن المألوف فى ذهن القارىء ويُجرد الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ودلالتها الشائعة . فالكلمة عنده تبنى وظيفتها من خلال علاقتها بما يُجاورها من الكلمات وتنطلق من ارتباطها بتجربة معينة أو حالة نفسية واعية أو لا واعية .

هذا التعامل الجديد مع الكلمة .. حرر الشاعر من القواعد المألوفة . والعبارات الجاهزة والدلالات القريبة وساعده على الرحيل من العالم البرانى الذى يرى الأشياء فيه على صورتها الطبيعية المرئية من قبل الجميع بكل ما فيها من جمال وقبح وخير وشر وعادى وغير عادى الى العالم الداخلى عالم الشاعر الخاص الذى يخلقه ويكون أكثر انسجاما وصدقا وجمالا .. هذا الواقع الجديد الذى هو أشبه بالحلم وتجسيد له . وهو واقع لا وجود له إلا فى ضميره .

أين نحن الآن
ما الوقت
وما هذا المكان ؟
ما الذى يحدث أو لا يحدث الآن
ألا نأمة إنسى ؟
ولا صورة جنى ؟
ولا الأفعى - العصا
الطير - الحصان
أين نحن الآن ؟
ما الوقت ؟
وما هذا المكان ؟ ص ٤٣

ولا يكتفى الشاعر بالرحيل الى الداخل وخلق الواقع الذى يريده .. وانما فى واقعه الخاص هذا يخلق ما يشبه التجانس بين المتناقضات والتآلف بين الأعداء .. واقع يعيش فيه الطير الى جانب الأفعى وتوضع الزهرة فى مزهرية جمجمة واليد المبتورة فى المزهرية . عالم تتحول فيه عناصر الوجود الى حالات نفسية يعيشها الشاعر :

السنونوة احترقت
هكذا احترقت
واستوت فى الرماد الموازين :
نار وريح
ونار وماء
وماء وريح « ص ٩٣»

لكن الشاعر رغم هذا الجو السريالى وخلخلة المألوف وإعادته للواقع فى صياغة بشكل جديد يُريده هو .. إلا أنه يُبرز ويُؤكد ثوابت أصبحت من مميزات شعر سميح القاسم

هذه سنوات يدل عليها برموز خاصة به تتمثل في « الحجر » الذي يرمز به الى الحقيقة الثابتة و« الوردة » التي ترمز الى الجمال الروحي و« التفاحة » التي يقصد بها المتعة الحسية في الحياة والوجود الحسي :

لا أستأذن أحدا
بهدوء ورويه
أقطف وردة حزني الجورية
وأغني
لحبيبة جسدي المسبيه
لا أستأذن أحدا
بهدوء وروية

أقذف حجري
في وجه الكرة الأرضية
وأغني
لعواصف سخطي في ليل البشرية
لا أستأذن أحدا
أقضم تفاحة موتي
وأغني وأغني
للحريــة !

الفلسطيني الحاضر الغائب :

كان الانسانُ الفلسطيني وقضيته وهمومه ومشاغله العادية محور شعر سميح القاسم رغم أنه يُؤكد في كل مناسبة « أنه ابنُ الحضارة العربية الاسلامية ، وأن حبه لأمته يجعله ينطلق إلى الحب الأشمل والأعظم وهو حب الجنس البشري والكرة الأرضية والمجموعة الشمسية ، وأن لا تناقض بين حبه اللامحدود لأمته وبين حبه للأجناس البشرية الأخرى ولبقاع الأرض الأخرى »... لكنه يعترف دائمًا « أن فلسطين هي حبيبته وهي همه المركزي » ولهذا فهي التي برزت في شعره وهي التي كانت كلمة السر القدسية . والانسان الفلسطيني هو نصف الاله وفي الكثير من الحالات التجسد الالهي بذاته .

وفي قصائد ديوان « لا أستأذن أحداً » لم يغب الانسان الفلسطيني وان لم يظهر باسمه الواضح .. وظل وجوده هوالطاغي .. فهو الغائب الحاضر .. وقضيته هي الشاغل الأوحد . لكن الشاعر في قصائد ديوانه يبدو كمن وثق من نفسه ومن انسانه الفلسطيني بعد هذه التجارب الطويلة التي خاضها وطرق الآلام الطويلة التي اجتازها ، فآثر الامتناع عن الصراخ والعويل والندب وجلد الذات والتشهير والادانة . فكتم حزنه وترفّع عن الشتم وآثر أن يترك للمتلقى مهمة أن يستشف القضية بنفسه من خلال القصيدة .. وبذلك يجعله يحس احساسا قويا ومزلزلا بكافة جوانبها .

لم أجدها في كومة اللحم
قالـــوا
أبصروها في أول القصف
كانت خلف كيس الرمل الأخير
وقالـــوا
أبصروها في خندق من بعيد
تتشظى وكان بين يديها وجه طفل
وقيل كانت تُقاتل
لم أجدها
عدوت أبحث ليلاً
من زقاق إلى زقاق
سألت الناس عنها
قالوا سمعنا هديلاً
ورأينا زنابقاً وسنابل
لم أجدها
ناديت
دوى ندائي في زوايا المخيم
احتضنتني ملء رعبي قذيفة
ثم عادت نثرتني على ركام المنازل
ومع الفجر أقبلت لتراني
لم تجدني
وكان بين يديها
وجه طفل ميت
وبضع قنابل

ويَشهد عظمة الانسان الفلسطيني واصراره على العودة إلى وطنه رغم كل الأهوال بصمت وهدوء وإصرار على متابعة الدرب . بعيداً عن قرع الطبول والتغني بالبطولات وحمل أقواس النصر .

يسقط الرأس عن جسمه
وهو يمشي إلى بيته
يسقط الجلد عن لحمه

وهو يمشي إلى بيته
يسقط المنكبان
وهو يمشي إلى بيته
يسقط الصدر والحوض والركبتان
وهو يمشي إلى بيته
يسقط الكاحلان
الحذاء الذي لفظته الدروب
الحذاء الذي مزقته الخيانات
استنزفته الحروب
ظل من بعده
ظل يمشي .. إلى بيته
« ص ١٣ »

والانسان الفلسطيني عند سميح القاسم ليس كباقي البشر فهو مُتفرد في كينونته .. صحيح أنه مُطارد من الجميع وكل السهام تُوجّه إلى قلبه وتُرديه قتيلا .. لكنه مخلوق لا يعرف الموت .. يموت ويحيا من جديد .. يتقمص في كل الأدوار :

نازل من قصور الشفق
بدوي صغير
شاعر
صاح صيحته واحترق
نازل
ذات ليل مطير
طالع في الحبق ..
« ص ٦١ »

وهو يؤكد أن للفلسطيني دوراً في الحياة عليه القيام به لِيُطهرها من الرجس الذي أصابها :

قطرة من دم عيسى
سقطت من جفن مريم
يا دمي ، قم وتكلم
غصت الأرض مجوساً
« ص ٥٩ »

والفلسطيني المطلوب من قبل الجميع حياً أو ميتاً يستحيل على الجميع فهو المعجزة وهو القنبلة التي تُفجر العالم . وهو الاله الأعظم ، وهو الروح المُقدسة .

« يتقمص قنبلة يدوية
ينفجر عميقاً وبعيداً
ينفجر لكل شظية
اسم من أسماء البشر الحسنى
اسم من أسماء الشهداء
قنبلة - روح »
« ص ١١٨ »

وكثيرا ما يتجاوز الفلسطيني عند سميح القاسم كينونته انسانا عاديا لِيُقارب نصف الاله الكامل القادر على كل شيء :

« من رآه ؟
نصفه بشر
والالــه
نصفــه
ممسكاً بيد بدأه
مدركا بيد منتهاه !
« ص ١١٢ - ١١٣ »

هناك وقت للحب :

يتصور البعض أنه لا يحق للفلسطيني في هذا الزمن أن يحب ويعشق ، وحتى إذا أصدر سميح القاسم ديوانه « أحبك كما يشتهي الموت » ومحمود درويش ديوانه « هي أغنية .. هي أغنية » تتسارع الأقلام لتؤكد أن هذه القصائد فتحٌ جديد في عالم الشعر الثوري حيث أخذت فلسطين تسيطر على عقل وقلب ومشاعر كل من سميح ومحمود حتى غدت فلسطين هي المحبوبة المعبودة التي لا حب عندهما إلا لها !!

لكن الصحيح أن الحب كان وظل عنصراً مهماً ويحتل مكانته العزيزة في شعر شعرائنا الفلسطينيين .. والحبيبة المرأة ظلت هي الحبيبة التي يشتهيها ويُقابلها ويُقبلها ويُراقصها ويُضاجعها ويمسح لها دموعها ساعة الفراق ويبكي بين يديها ساعة الحزن . . .

حبق الشرفة ذابل
يا حبيبي عد قليلاً
لك في ثغري حساسين
وفي صدري بساتين
وفي حضني أيائل
يا حبيبي
عد فتيا وقويا وجميلاً
لك في عيني أشعار
وأقمار
وفي كفي أسحار
وفي رحمي أصائل
يا حبيبي لك في شعري سنابل

صحيح أن حياة الفلسطيني المرصودة من قبل العدو القريب والبعيد لم تعد تسمح له أن يُحب بهدوء كباقي المحبين وأن يبقى إلى جانب المحبوبة كما يحلو له .. ولكنه رغم كل ذلك يصر على ممارسة الحب ومراقصة المحبوبة وعشق الحياة على صوت الطائرات المغيرة المختلطة بألحان موزارت الرقيقة :

أشعلي الضوء
افتحي النافذة الأخرى
هدير الطائرات
قـادم
من أفق ما ، ضائع بين الجهات
إنها توشك أن تقصفنا
فلنرقص الآن على ألحان موزارت الرقيقة
لم تزل من هذه الدنيا
دقيقـة
يا التي أعبدها في لحظة العمر
انهضي للفالس
أعطيني يداً ناعمة
في لحظة الموت الرشيقة
أشعلي الضوء
هدير الطائرات
يسقط الآن نجوما
ويضـيء الذكريات
« ص ٦٧ »

وكما في القصائد الأخرى .. هكذا أيضا في قصائد الحب استطاع سميح القاسم أن يجعل المُتلقي يستشف القضية المأسوية للانسان الفلسطيني من خـلال القصيدة .. ويجعله يحس احساسا قوياً ومزلزلا بكافة جوانبها :

جلست صامتة
في ركن مقهاها المسائي
هناك انتظرت سبعة أعوام
وما عاد إليها
سقط الفنجان من بين يديها
وعلى مصطبة المقهى النظيفة
رسمت قهوتها
وجها من البارود والورد
وعصفوراً يُغني
وقذيفـة
« ص ١٢ »

وكما حطم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقة المتشابهة بين أطراف الصورة على نحو ما يحدده الوعى والعقل والحواس . وأصبحت الصورة عبارة عن خلم تتمرد على ما تراه العين أو يحدده العقل .. وأصبح اللاوعى مصدرا لتشكيل الصور . هكذا أيضا تحولت قصائد الحب عنده إلي صور هي مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية ..

تسقط عن سريرها عارية
يسقط عن صهوته الأخيرة
تسقط عن دراجة نارية يسقط في النهر
(غدا يقذفه الشلال
للتمساح فى البحيرة الكبيرة)
يسقط عن سريره
وتطبق السماء فوق الأرض
ليـلا
يطبق البحر على الجزيرة
« ص ١١ »

قد تبدو كلمات هذه القصيدة باهتة لا دلالات لها .. والصورة قد تبدو كابوساً بعيدا عن امكانية التصور .. ولكننا لو أمعنا النظر لوقفنا على الصورة الرائعة التي رسمها الشاعر للحظة الحب ولحظة الانصهار الكلى بين العاشقين .. **فالمحبوبة صهوة العاشق وهو دراجتها** النارية .. فيسقط الواحد عن الآخر ويطبق أحدهما على الثاني فتلتقي السماء بالأرض ، ويطبق البحر على الجزيرة وتكون لحظة اللقاء كاملة .

ومثل هذه الصورة الرائعة للحظة اللقاء الكاملة بين المحبين صورها الشاعر فى قصيدة « النشوة ص ٧٣ » :

قبلتني أميرتي ، في خشوع
للغرام المقدس الممنوع
قبلتني مبهورة ، ثم شدت
مرود الكحل ، بارداً ، في ضلوعي
يا حبوري !
أميرتي قتلتني
بين حلمي ووردتي وشموعي
قتلتنـي
وخنجري في حشاها
وسقطنا .. بلا أسى ودموع .. »

قصائد أخـرى :

ما يُميز هذه المجموعة الشعرية عن سابقاتها ،

القصائد التي لم يتجاوز بعضها الأربع كلمات ، والتي تشكل منحى جديداً في توجّه سميح القاسم نحو أسلوب شعري جديد يختصر فيه الفكرة في أقل عدد من الكلمات ويترك للمُتلقى مجال اللحاق بالفكرة وما تثيره من تداعيات كما يُريد ويستطيع مثل قوله المعبر عن فزعه من مرور العمر واقتراب الشيخوخة :

من الذي بالباب
أيتها الشيخوخة ؟
لعله ، لعله الشباب « ص ٤٦ »

ومثل صورته الجارحة في مواجهة الفلسطيني لجندي العدو :

« جمجمتي في ياقة الجندي
ووردتــي
في قبره الطرى « ص ٣١ »

ومثل الصورة القاتمة التي رسمها لمستقبل الانسان :

« ستضيق نافذتــي
ويتسع الجدار .. « ص ١٩ »

وقصيدته الساخرة من تعامل العالم مع القضية الفلسطينية :

سيداتي أنساتي سادتي
يفخر السيرك بأن يعرض للجمهور فنانته الحسناء
فى قفزتها الكبري إلى الموت
فحيوها
جميعاً صفقوا
هاهى دى تقفز
من حبل إلى حبل
إلــى
إضبارة في الأمم المتحدة .. « ص ٣٩ »

بالاضافة إلى ما ذكرت فان ديوان الشاعر لم يخل من قصائد عادية مفهومة وبسهولة للقارىء وتطرح أفكاراً لا تُجهد المتلقي في ادراكها مثل قصيدته التي يصف فيها الانسان الأوروبي وطريقة حياته وكيفية أفكاره ونظرته إلى الغرباء في وطنه صفحة ٢٠ - ومثل قصيدته في الشاعر الأسباني رفائيل ألبرتي التي يؤكد فيها على وحدة القضية ما بين الانسان الذي لا يزال يسأل عن بيته في الطريق وما من طريق والانسان الأسباني الذي لا تزال بلاده أسبانيا في دماء الولادة :

« يا صاحبــي
ماتدور الزوابع يغمد في عنقها سيفه
غامسا في دمي نصفه
تاركا لغبار المدى نصفه » « ص ١١١ »

وقصيدته إلى ميخائيل غورباتشوف والتي اعتبرها البعض نبوءة من الشاعر بما أتي به غورباتشوف من تحوّل في الرؤية والتطبيق في العالم الاشتراكى .. والتي قال عنها الشاعر فى حديث معه فى مجلة « المجلة » - اب ١٩٨٨ . « إنها القصيدة الأولي التي كتبها لزعيم علي قيد الحياة وأنها كانت نتيجة لتبلور احساس لديه عندما التقي مع الزعيم السوفييتي في اللقاء العالمي لمثقفي العالم الذي جرى في موسكو . بأن هذا الرجل مكلف بانقاذ الاتحاد السوفييتي من رواسب قاتلة وصدأ غير معقول تراكم مع مرور الزمن . ولهذا فحماسه له لم يكن مجرد حماس سياسي وانما تعامل مع حالة انسانية ، حالة الرائد الذي يُخلص فكرة جميلة من أطنان من الشوائب التي تُحاول خنقها وقتلها » .

أما قصيدة الانتفاضة والتي تُعتبر أبرز وأجود ما كُتب عن الانتفاضة في شعرنا المحلي هنا فهي عبارة عن مارش للثورة كتبها الشاعر في خضم الانتفاضة المندفعة في أول طريقها ، فيها جسّد مقاومة الانسان الفلسطيني وايمانه بطريقه وهدفه وانتصاره وتحقيق ما يسعى إليه .. ولكنه في الوقت ذاته أكد على انسانية الانسان الفلسطيني وأنه رغم مواجهته عدوه بكل ما يملك ، إلا أنه لا يُضمر الحقد ولا الكراهية ، وإنما يطمح إلى حياة هادئة وبيت آمن وغد لا خوف فيه . هذه القصيدة المارش لا تُشكل الكلمة الأخيرة للشاعر عن الانتفاضة وانما هي مُبشر بولادة عمل ضخم بضخامة الانتفاضة عمل ملحمي ننتظره من الشاعر .

أخيــراً :

تظل الحقيقة التي لا يمكن تجاهلها أو التقليل منها ...وهي أنّ قصائد سميح القاسم في مجموعته هذه « لا أستأذن أحداً » تُشكل خطوات رائدة ومتطورة وابداعية في رحلة سميح القاسم الابداعية المُتشبعة وتؤكد أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد .



كلام مثقفين

سياسة الحوار بالشومة !

أصبح المد المتزايد فى حركة التيار الداعى الى إقامة دولة دينية فى مصر ، موضوعا لقلق وانزعاج الكتلة الأساسية من المثقفين والكتاب والفنانين والمفكرين ، ممن يخشون أن يؤدى زحف هذا التيار الى مصادرة حريات العقيدة والرأى والابداع الأدبى والفنى ، وحرية البحث العلمى ، ويستدلون على ذلك بشواهد حقيقية ، منها الهجوم على المسارح ، وفض الحفلات الفنية بالجنازير ، وتقديس الدعاة الدينيين ، وأخيرا صدور فتاو باهدار دم بعض الأدباء والفنانين !

ومع أن تخوف هؤلاء له ما يبرره ، الا أنه ليس مبررا لصمتهم على الاسلوب الخاطىء الذى تعالج به الحكومة ، قضية الانبعاث الثيوقراطى ، وهو صمت يصل الى حد التأييد الضمنى — والصريح أحيانا — لعمليات الاعتقال الكيفى والعشوائى ، وحملات العقاب الجماعى ، وممارسة التعذيب فى السجون ، وتصفية الارهابيين بدنيا توفيرا لاجراءات المحاكمة . وغيرها من ملامح السياسة التى يتبعها اللواء زكى بدر وزير الداخلية ، الذى أصبح له معجبون ومساندون كثيرون بين صفوف المثقفين والمفكرين ، ممن يتوهمون أن سياسته الرشيدة ، سوف تحمى الوطن والمثقفين والمفكرين من خطر الفاشية الدينية الزاحفة !

وليس صدفة ان سياسة « الحوار بالشومة » هى التى اعتمدتها الدولة ، بدلا من سياسة اطلاق حرية المنافسة السياسية والايديولوجية بين كل التيارات ، وترك مائة زهرة تتفتح ومائة مدرسة فكرية تتصارع على صفحات الصحف وفى قنوات التليفزيون وفى الجامعات والشوارع والمصانع ، وهى السياسة الكفيلة بوضع التيار الثيوقراطى فى حجمه . ذلك ان الحوار بالشومة . هو التعبير الصحيح عن مصالح الفئات الاجتماعية السائدة ، التى لا تريد ان تتفتح ولا زهرة ، وهى تدرب شومتها فى التيار الثيوقراطى اليوم ، قبل ان تستدير غدا لتدق بها رؤوس الذين يشجعونها اليوم ، ظنا منهم أنها ستقوم — نيابة عنهم — بكل العمل ، وتخلصهم من منافسيهم أو أعدائهم !

والذين يتوهمون أن سياسة الحوار بالشومة ستقضى على ما يسمونه الفاشية الدينية الزاحفة ، يتجاهلون أنها انتهت الى تفريخ التطرف الدينى بدلا من دفعه للاعتدال . ومنحته تعاطفا جماهيريا بدلا من أن تفض الناس عنه ، ويخدعون أنفسهم والآخرين حين يدعون انهم يدافعون عن الديمقراطية ، بينما هم يؤيدون فاشية مدنية .. ضد الفاشية الدينية ..

فهل آن الأوان ليدرك هؤلاء أن اطلاق حرية المنافسة السياسية والأيديولوجية ، هى السبيل الوحيد لمواجهة الفاشية الدينية الزاحفة ، أم أن قدر المثقف العربى ، هو الاختيار بين أنواع الفاشية ؟

صلاح عيسى



شركة الإسكندرية للإطارات

"تحت التأسيس"

البنك الأهلي المصري "وكيل المؤسسين"

إدارة أمناء الاستثمار

مشروع مصنع إطارات النقل الجديد بالعامرية

- تم بمقر البنك الأهلي المصري ظهر يوم الاثنين ١٥ مايو توقيع عقد اتفاق المؤسسين لشركة الإسكندرية للإطارات وذلك بحضور السفير الإيطالي والمهندس صلاح عمر رئيس هيئة الصناعات الكيماوية والأستاذ أحمد عبد السلام وكيل أول وزارة التعاون الدولي وممثلي لهيئة التنمية الدولية الأمريكية والسادة رؤساء البنوك والشركات المساهمة في المشروع.
- قام البنك الأهلي المصري وشركة النقل والهندسة بدراسة المشروع والترويج له ابتداء من سنة ١٩٨٧ كما قام البنك الأهلي المصري بدور البنك المدير للتمويل والضمانات ووكيل المؤسسين.
- يشارك في رأس مال الشركة الجديدة بنوك القطاع العام الأربعة ومجموعة من بنوك القطاع الخاص والشركة المصرية لإعادة التأمين وشركة النقل والهندسة بالإضافة إلى شركة بيريللي الإيطالية.
- استحدث في هذه الشركة لأول مرة نظام تمليك العاملين لنسبة من رأس المال قدرها ٣٠٫٥٪ من رأس المال يتم تمويلها بقرض من وزارة التعاون الدولي من الحساب الخاص لهيئة التنمية الدولية الأمريكية AID وتبلغ قيمة هذا القرض ٤٢٫١ مليون جنيه مصري ويقوم بنك الاستثمار القومي بدور المقترض المؤقت نيابة عن العاملين والإشراف المالي على الأسهم وفقاً للنظام الأساسي والقوانين التي تنظم أعمالها.
- يستغرق إنشاء المصنع مدة ٣ سنوات – وينتج حوالي ٣٥٠ ألف إطار نقل ثقيل لسيارات النقل والأتوبيس من النوع المعدني ALL STEEL وهو أحدث ما وصلت إليه تكنولوجيا صناعة الإطارات في العالم – وتقدم شركة بيريللي العالمية للإطارات حق المعرفة والتصميم والخبرة الفنية والتدريب والمعاونة الفنية المستمرة للشركة الجديدة. وتبلغ القيمة البيعية للإنتاج ما يزيد على ٢٠٠ مليون جنيه سنوياً.
- يتم تمويل المشروع برأس مال قدره ١٣٨ مليون جنيه اكتتب فيه الشركاء المصريون بنسبة ٩٠٪، كما خصصت الحكومة الإيطالية قرضاً للمشروع قيمته ٥٩ مليون دولار أمريكي من القرض المختلط الذي قدمته الحكومة الإيطالية لمصر في عام ١٩٨٧ وتعتبر شروط ميسرة إذ أن نصف هذا المبلغ بسعر فائدة ١٫٥٪ ومدة السداد ٢٠ سنة منها ١٠ سنوات فترة سماح. كما تم الاتفاق مع بنك الاستثمار الأوروبي على قرض قيمته ٢٥ مليون وحدة نقد أوروبية تعادل حوالي ٢٧ مليون دولار بسعر فائدة أقل من السعر السائد عالمياً بنسبة ٢٪ ومدة السداد ١٢ سنة منها ٤ سنوات فترة سماح.

السيد محمد نبيل إبراهيم رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري أثناء إلقاء كلمته في حفل توقيع اتفاق المؤسسين

المساهمون في رأس المال

شركة النقل والهندسة	١٥٪	بنك القاهرة	٦٫٥٪	بنك التنمية الصناعية	٢٫٥٪	البنك المصري الخليجي	٢٫٥٪	الشركة المصرية لإعادة التأمين	٥٪
شركة بيريللي الإيطالية	١٠٫٠٤٪	بنك الإسكندرية	٦٫٥٪	بنك تنمية الصادرات المصري	٧٫٥٪	بنك قناة السويس	٢٪	بنك الاستثمار القومي	
البنك الأهلي المصري	٥٫٩٦٪	بنك مصر	٣٪	بنك إسكندرية البحر التجاري	٢٫٥٪	بنك الاستثمار العربي	٠٫٥٪	"بالنيابة عن العاملين"	٣٠٫٥٪

إدارة أمناء الاستثمار "وكيل المؤسسين"

ويعتبر إنشاء هذه الشركة إنجازاً كبيراً لوزارة الصناعة وهيئة الصناعات الكيماوية إذ أن إنتاج الشركة الجديدة بالإضافة لإنتاج شركة النقل والهندسة مع التوسعات الجاري تنفيذها حالياً في هذه الشركة سيحقق للبلد والاكتفاء الذاتي من الإطارات التي تعتبر سلعة استراتيجية واقتصادية على جانب كبير من الأهمية للنهضة الاقتصادية والعمرانية بصفة عامة، كما أن إنشاء الشركة الجديدة سيجعل إقامة مشروع لصناعة أسود الكربون بطاقة إنتاجية ٣٠ ألف طن سنوياً مشروعاً اقتصادياً يوفر لصناعة الإطارات ومنتجات المطاط الأخرى إحدى المواد الخام الهامة اللازمة لهذه الصناعة ويغني عن استيراد هذه المادة بما يوفر حوالي ٩ مليون جنيه سنوياً. وقد بدأت شركة النقل والهندسة فعلاً في إجراء الدراسات الفنية والاتصال بمصادر الخبرة العالمية للمشاركة في المشروع ... والله ولي التوفيق.

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
«إخوان مورفيتيل سابقاً»
عادل الرفاعي وشركاه
تليفون ٣٩٠١٠٩٦



يونيو
١٩٨٩
٤٨



الثورة الفرنسية والمجتمع المصرى

صلاح عيسى - أمينة رشيد - أحمد بدوى

محمد خليل قاسم فى ذكراه بأقلام :

زكى مراد - صلاح حافظ - مبارك عبده فضل - فريدة النقاش - رفعت السعيد

كتاب حرف الحاء لبدر الديب : محمود أمين العالم



سعد عبد الوهاب

■ فى هذا العدد ■

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤٨

السنة السادسة ــ يوليو ١٩٨٩

من كتّاب العدد

صلاح حافظ : الصحفى والكاتب المعروف ، رئيس تحرير روز اليوسف الأسبق. له أعمال إبداعية ، أهمها : المتمردون ، التى حوّلت إلى فيلم سينمائى .

محمد حمام : المغنى النوبى التقدمى المعروف ، رسام وشاعر . عاش تجربة حبس الشيوعيين المصريين ١٩٥٩ ــ ١٩٦٤ .

سيد اسحاق : مناضل قديم . عامل . عضو بارز من أعضاء التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى . مُعتقل منذ شهرين .

مريد البرغوثى : شاعر فلسطينى . له دواوين شعرية عديدة ، من أهمها : الطوفان وإعادة التكوين ، قصائد الرصيف ، فلسطينى تحت الشمس .

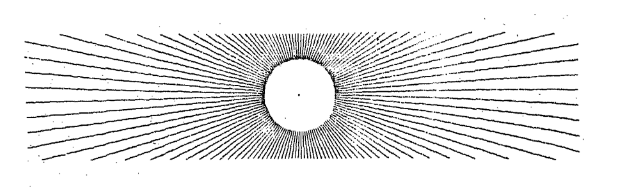
رضا البهّات : قصاص مصرى شاب . طبيب فى المنصورة . له رواية و مجموعة قصصية تحت الطبع .

الرسوم الداخلية للفنان الراحل سعد عبد الوهاب

تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

المراسلات : مجلة أدب ونقد ــ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ــ القاهرة ــ مصر ت : ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر) ١٢ جنيها (البلاد العربية) : ٥٠ دولار ــ (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادلها



افتتاحية :

المطبعة والثورة

نحتفل فى هذا العدد ـــ على طريقتنا ـــ بانقضاء قرنين من الزمان على الثورة الفرنسية التى رفعت شعارات « الحرية والإخاء والمساواة » وأسقطت الى الأبد نظام الاقطاع ..

جاءت جيوش الثورة الى بلادنا غازية بعد انتصارها فى بلادها ، لتحمل لنا « المطبعة » وتحطم حكم المماليك ، ثم تخرج مدحورة لتبقى المطبعة وينتهى حكم المماليك .

ان الثورة الفرنسية ليست شيئا ينتمى للتاريخ المتحفى ، سواء فى بلادها أو فى بلادنا أو فى العالم أجمع ؛ فإن لها مغزى عالميا لكونها دشنت انتقال أوروبا الى عصر الرأسمالية ، ثم القيام بالغزوات الواسعة لبلدان الشرق ، حيث حمل الاستعمار الفرنسى أكثر من أى استعمار آخر طابعا ثقافيا حرصت أشكال الحكم المتتابعة على تنميته : ونستطيع أن نتعرف على تفصيلات دالة لهذا الطابع الثقافى ، من النشاط « الفرانكفونى » المحموم الذى تقوم به فرنسا الآن فى زمن المنافسة مع الأمبريالية الأمريكية .

جاءت إلينا الايديولوجية الاستعمارية عبر فكرة المركزية الأوروبية ، كما يتفق المؤرخون التقدميون. ويقول المفكر السورى « الطيب تيزينى » : « جاءت هذه الايديولوجية [الاستعمارية] بوظيفتها التى كانت قد هُيأت لها ، فقد أنيطت بها مهمة تقديم « الاثباتات » التاريخية بأن تاريخ الحضارة العقلية الممتازة عموما ماهو إلا تاريخ للبلدان الأوروبية ، أما ما قدمته البلدان الأخرى ، من الشرق العربى خصوصا ، فإنه لايخرج عن كونه تجليات ومواقف دينية خالصة ، لاتدخل مباشرة فى الحقل الحضارى ، ذلك الذى يبقى حكرا على صانعى الحضارة الممتازين » .

أما صانعو الحضارة الممتازون هؤلاء فإنهم ينتمون الى « الجنس » الحامى الذى يمتلك قدرة عقلية على التركيب ومن ثم إبداع الفلسفة لايمتلكها العقل « السامى » الشرقى .

وفى هذه التربة الفكرية .. تربة الايديولوجية الاستعمارية .. ولدت ونمت كل أشكال العنصرية ومقولاتها الفكرية من الفاشية الى الصهيونية الى التفوق العنصرى الأبيض ضد السود ..

ومثل كل الثورات .. كانت الثورة الفرنسية تحمل جنينا ثوريا آخر من رحمها ، فحيث لعب « السان ــ كيلوت » أو الجماهير الأكثر فقرا دورا كبيرا فى إسقاط النظام القديم ، تولدت مطالبهم وأهدافهم الأكثر جذرية وحسما وحملت بذورا إشتراكية غائمة ..

« قالت النساء الجائعات : « إنهم يؤجلون مطالبنا ليوم الثلاثاء .. ولكننا لن ننتظر إلا ليوم الاثنين . ثم جاء يوم الاثنين لتحاصر حركة شعبية هادرة بقيادة النساء دكاكين الأغنياء ، وتجرى تخفيضا على أسعار السلع وتنظم البيع بالأسعار الجديدة » .

كان « السان ــ كيلوت » الذين ستتطور أهدافهم وأشكال تنظيمهم فيما بعد ، ليحتلوا باريس لثلاثة شهور فى ظل الكوميونة سنة ١٨٧١ ، يحفرون للثورة الأخرى أخاديد عميقة فى الوجدان القومى والثقافة الوطنية .

وفى مجرى النضال خلقت ثقافة الثورة الجديدة لنفسها مؤسسات فى بلادها ، إذ كافحت الطبقات المقهورة ــ الطبقة العاملة على نحو خاص ــ لبناء هذه المؤسسات وحمايتها جنبا الى جنب مع منظماتها السياسية والنقابية ، فتداخلت ثقافتها بشكل ملموس فى نسيج الوعى الوطنى والاجتماعى فى بلادها ، وأصبحت نداً للسائد

المهيمن ، وهى ندية فى صالحنا نحن بلدان حركة التحرر الوطنى لأنها تساندنا وتلهمنا .

فلم تعد الايديولوجية الاستعمارية المتمثلة فى المركزية الأوروبية هى مايأتى لنا من بلدان الغرب — أوروبا — على نحو خاص فقط .. والتى كان من أهدافها ، ومايزال تعرية التراث والتاريخ العربى من كل حلقة فكرية هامة كثيرا أو قليلا ، وجعله تراث وتاريخ الروحانيات والطرق الصوفية والقديسين والخرافات والتصورات الوهمية — ومن هذا التضخم الغيبى اللا تاريخى لمسألة نشوء الأديان السماوية فى الشرق — أو تاريخ وتراث الملوك العتاة الأجلاف ، والجهلة والعوام واللصوص والمفلوكين « المجاذيب » .

ولاشك أن مثل هذه الصورة من التراث والتاريخ العربى كانت ، وماتزال (وإن كان الى جانب صور أخرى) تحتل جزءا من الاستراتيجية الثقافية الاستعمارية الموجهة الى الوطن العربى ، خصوصا مع نشوء اسرائيل والقضية الفلسطينية فى الخمسينات من هذا القرن .

طبعاً — يواصل الدكتور تيزينى — هناك تغير لحق بهذه الصورة ، أرغم الاستعمار على القيام به كما أشرنا من قبل ، تحت تعاظم حركة البحث الأكثر عمقا وتقدمية فى التراث والتاريخ العربى ، وضغط حركة التحرر الوطنى والاجتماعى والقومى فى الوطن العربى ، وإنتباه المنظمات السياسية هناك أكثر فأكثر لأهمية البحث العلمى الثورى لذلك التراث ..»

ويزداد دور هذه المنظمات السياسية والثقافية الجديدة فى أوروبا أهمية لحركة التحرر العربى والعالمى وخروجا من المركزية الأوروبية لأن الأخيرة أخذت تتحول بالتدريج الى مركزية أمريكية فى عصر التصدير الواسع لرءوس الأموال والبضائع . وقد أخذ المثقفون الأوروبيون الذين يتجه بعضهم بجدية لاعادة النظر فى التراث الفنى والأدبى لبلدان الشرق — يتجهون الى استشعار الخطر الداهم للمركزية الأمريكية عليهم ويلتمسون كافة أشكال المقاومة ، ويتعرفون فى هذه المقاومة على قضيتنا نحن بإزاء التبعية ، فلأول مرة فى تاريخهم يفهمون بشكل ملموس معنى أن تكون الهوية الوطنية للخلق والابداع القومى مهددة تهديدا حقيقيا من قبل « الغزو التليفزيونى والسينمائى الأمريكى » .

وكانت هذه قضية شعوب المستعمرات السابقة طيلة مايزيد على قرنين من الزمان ، هما عمر احتكاكها وتفاعلها مع الغرب ، حيث هى تتوق إلى التحديث مع الحفاظ على هويتها الوطنية وإسهامها الخاص وهذا هو جوهر الجدل الذى يدور فى هذا العدد وللمستقبل .

يرفض « صلاح عيسى » فى دراسته ، إعتبار كل شكل من أشكال رفض الحملة الفرنسية ، ثورية وإستنارة . فإذا تأملنا فى رفض التيارات الرجعية المقترن بالابن لكل مايأتى من الغرب وهو مايقترن بمعاداتها للمنهج العلمى الموضوعى الثورى والذى تناضل قواه ببسالة فى كل مكان فى قلب الغرب نفسه ـــ إذا تأملنا فى كل مقولاتها وجدنا أنها تنهض على فكرة المركزية الأوروبية الاستعمارية نفسها ، التى تقول بأن العقل للغرب والروح للشرق ، وأن الشرق لم يكن ولن يتسنى له أن يكون سوى الروحانيات والأديان والتصوف والمشاعر المتضاربة .

* * *

يحمل لكم هذا العدد أيضا ملفا عن « محمد خليل قاسم » الكاتب النوبى الذى يقدم إسهاما مرموقاً يرد ببلاغة على مقولات الايديولوجية الاستعمارية ووجهها الشرق ، فهو مبدع ومناضل اشتراكى ورمز لكل مانحلم به .. وما حلم به أيضا صانعو الثورات فى كل العصور من اجتياز المسافة بين القول والفعل ، بين الشعار والممارسة ، بين الفكرة وتحقيق الفكرة ، حيث التفاعل الجدلى بين الأصالة والمعاصرة والانسجام العميق بينهما من حيث « خضوعها للقانون الشامل لعصرنا ، قانون الانتقال الى الاشتراكية » . وهو القانون الذى يتقن التعبير عنه المبدعون الاشتراكيون فى كل أرجاء المعمورة .. فى أوروبا وأمريكا ، فى آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية الذين يطورون عملهم فى هذا الاتجاه فيكونون أصلاء ومعاصرين فى ذات الوقت حين يلهمون قوى الثورة ويغنون طاقاتها الروحية والأخلاقية بلا حد .

* * *

وفى أعدادنا القادمة سوف نقدم ملفات عن ثقافة الانتفاضة فى فلسطين وإسهامها المبتكر .. الكتابة على الجدران .. الموسيقى الجديدة ، شعر الحياة اليومية ، عروض المسرح فى الساحات ، بروز ثقافة الشعب كأداة نضال يومى تشحذ الطاقة الروحية للمناضلين وتزف الشهداء وتعين المعتقلين بالآلاف على الصمود ..

كذلك تبرز ثقافة جديدة فى جنوب إفريقيا لتطور تراث القبيلة الذى طالما حرصت حكومات التفرقة العنصرية على بقائه حيا كأداة تقسيم للمواطنين السود . ويدرك الفنانون الوطنيون والتقدميون هذه الحقيقة جيدا فينشئون على هذا التراث نفسه علاقات جديدة كفاحية وعصرية ، ويبثون فيه قيم النضال والتآخى التى تنتظم الوطن الأفريقى كله وتمتد برحابتها وعمقها الانسانى لتكون جزءا مشرقا من التراث التقدمى العالمى .. من تراث الثورة ...

ولكننا لاننسى أن المستعمرين الأوائل مايزالون يأتون الينا بوجه الأمبريالية الحضارى حيث تراجعت الجيوش والمدافع لتتقدم الثقافة مع رءوس الأموال لتطرح فى صيغ جديدة كل المقولات القديمة ، ولكنها فى هذه المرة تقول بتفوق ثقافة على أخرى ، وتحمل الهجمة الفرانكفونية التى عطلت فى بلدان إفريقيا السوداء نمو اللغات القومية وأحلت الفرنسية محلها ، وأخذت تعاود الهجوم على اللغة القومية فى المغرب العربى لتقترن بحداثة زائفة ، هى وجه التبعية الخفى التى ينقسم المجتمع فى ظلها انقساما طبقيا غير مسبوق ..

ويتعمق إدراكنا لحقيقة أن الهوية القومية بصورتها المتكاملة سوف تتحقق فحسب فى ظل انتصار الاشتراكية ، باعتبارها مجموع الفضائل والسمات الخاصة والاسهام المتميز الذى يضيفه كل شعب من الشعوب فى مجرى نضاله لتحرير نفسه من كل أشكال القهر والاستغلال . تحققت هذه الهوية فى مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية وإحتفاظه بالمطبعة ، وفى مقاومته للاستعمار الانجليزى بعد ذلك وإحتفاظه بأشكال التنظيم الحديث للمجتمع ، وفى مقاومته الآن للتبعية مع سعيه لاستيعاب التكنولوجيا الحديثة لتطوير حياته ؛ وفى رفض مثقفيه المتزايد للنزعة العالمية الخاوية الزائفة التى تحملها مفردات الثقافة التليفزيونية الأمريكية فى عصر ثورة الاتصال التى سيتقنون حتما فن إستخدامها لصالح الثورة الاجتماعية المقبلة ... ثورتنا .

ف . ن .



هوامش نقدية

الإنسانية والعالمية

د . شكرى عيّاد

عندما عرفت الطريق إلى دار الكتب ، فى أواسط الثلاثينيات ، وجدت وأنا أقلب فى الفهرست كتابا عنوانه

International Library of World Literature

(المجموعة الدولية للأدب العالمى) . وهذه ترجمة رديئة بدون شك . وقد يكون اسم « المجموعة » أنسب من غيره فى هذا المقام ، ولكن المشكلة فى كلمة « الدولية » ، وخصوصاً بعد أن وجدت « هيئة الأمم » وأعضاؤها من الدول لا من الأمم ! وكان يجب أن ننسب فى مثل هذا الموضع الى الأمم لا الى الدول ، فلا شأن للدول بالأدب إلا من سبيل التحكم والقهر ، وإنما الأدب للأمة التى تبدعه . ولكن اللغات الأوربية لا تفرق بين الدولة والأمة فى كثير من وجوه الاستعمال ، وكأنهما متلازمان ، فلا أمة بدون دولة ، كما أنه لا دولة بدون أمة . وهذا من سعادتهم !

المهم أن الذى يقرأ عنوان كتاب كهذا باللغة الانجليزية لايخطر بباله أى شىء خاص بالدول . فلا يمكن أن يكون مثل هذا الكتاب إلا مختارات من آداب الأمم المختلفة . ولكن تبقى عبارة « الأدب العالمى » وهذه تضيف معنى جديداً وهو أن هذه المختارات تستحق أن تقرأ فى مختلف أقطار العالم ، والمقصود بالطبع : العالم القارىء .

ولا أزعم أنى قرأت من هذه الموسوعة الضخمة مقدار مجلد واحد من مجلداتها العشرين . ولكننى تصفحت عدداً غير قليل منها . ولم تكن المجلدات مقسمة وفقاً للأزمنة أو الأقطار و الموضوعات ، بل

كان كل مجلد مشتملاً على مختارات من الآداب القديمة والحديثة . وقد تنزهت فى بعضها ، أقرأ شيئا هنا وشيئا هناك ، ولا أذكر أنى وقعت على شيء من الأدب العربى القديم أو الحديث (ربما استثنى قصة من ألف ليلة وليلة) مع أنى صادفت فقرةً من أدب مصر القديمة ، وشيئا من ملاحم الهنود . وكان الحظ الأوفر — كما يتوقع — للآداب الأوربية .

فصفة « العالمية » تعنى لدى الغربيين اداب الأمم الغربية أساساً . و « الأدب العالمى » عندهم يقابل « الآداب القومية » ، وهى الآداب الأوربية الكبرى : الانجليزية والفرنسية والألمانية والايطالية والأسبانية ، وربما ضمت إليها بعض الآداب الثانوية كالبرتغالية والرومانية . هذا بالطبع الى جانب التراث اليونانى واللاتينى . وحظ بقية العالم من هذا الأدب « العالمى » لا يعدو قطعاً متفرقة قليلة ، تبدو وسط محيطها الغربى كالزائر المجهول . بل إن الأدب الروسى نفسه ظل حتى أواسط القرن التاسع عشر غريبا عن أسرة الآداب الأوربية ، وأذكر أنى قرأت فى المجموعة التى حدثتك عنها مقالاً عن الأدب الروسى بقلم فوجيه ، وهو واحد من أوائل النقاد الذين عرفوا أوربا الغربية بأدب العمالقة الروس : تورجنيف وتولستوى ودستويفسكى ، وكان فى المقال رنة الفرح بالعثور على كنز مجهول ، وبقيت متأثرا بهذه الروح إلى أن كتبت بعد سنوات مقالاً بعنوان « اكتشاف الأدب الروسى » !.

وليس من الإنصاف أن نتوقع من الغربيين أكثر من ذلك . فمفهوم « العالمية » مفهوم حديث ، مثل مفهوم « الدولية » أو « الأممية » تماما . إلا أن هذا المفهوم الأخير ينصرف إلى التقسيمات السياسية ، فى حين ينصرف مفهوم « العالمية » إلى الجوانب الحضارية أو الثقافية . ومفهوم العالمية مرتبط بمفهوم الأممية كارتباط الثقافة بالسياسة . وكما أن مفهوم الأممية ، أو التنظيمات الدولية ، ولد فى أوربا حين اشتد التنافس بين القوميات المتعددة وزاد التقدم التكنولوجى من خطر الحروب فيما بينها ، فكذلك وجد مفهوم الأدب العالمى الذى يجمع آداب هذه القوميات المختلفة فيخلق فيما بينها نوعاً من التفاهم يسهل التعايش ويقلل خطر الحرب .

طبيعى إذن أن ينصرف معنى « الأدب العالمى » إلى آداب الأمم الأوربية . فقد صاغوا هذا المفهوم من واقع تجاربهم القومية (ومعاجم الأدب تنسب وضع هذا المصطلح الى جوته — أى الى عصر الحروب النابليونية) . ومن الطريف أننا لانجد فى اللغات الأوربية مصطلحاً باسم « الأدب الانسانى » ، وإن كانوا يتحدثون عن معانٍ انسانية فى الأدب . أما نحن فنتحدث عن « الأدب الانسانى » و« الأدب العالمىّ » — بصيغة المفرد وبصيغة الجمع — وكأنهما مترادفان . واذا تحرينا الدقة قلنا إن الانسانية تتعلق بالمضمون ، والعالمية تتعلق بالشكل . وهذا من بقايا التفرقة بين الشكل والمضمون ، ولعله أشد هذه البقايا تشبثا بالحياة ، وأشدها خطراً فى الوقت نفسه .

فما زال الكثيرون منا يتوهمون أننا إذا كتبنا أدباً يعالج المشكلات الإنسانية ، أى تلك التى تعنى البشر على اختلاف أوطانهم وظروف حياتهم ، وصغناه فى أشكال « عالمية » — أى أشكال يتقبلها

الذوق الأوربى ــ فقد كتبنا أدبا « عالميا » ، بالمعنى العملى المفيد ، أى أدبا يمكن أن يقرأ فى مختلف أرجاء العالم ، ولاسيما العالم المتقدم . وهناك أدب كثير يصدر عن هذا التصور الخاطىء ، فيخرج لاهو إنسانى ، ولا هو عالمى .

فالكاتب لايختار موضوعه . الموضوع هاجس يلح على الكاتب ، ينبعث من ظروف حياته الخاصة والعامة ، من ذكريات ماضيه ، وأوجاع حاضره . وليس فى وسعه ان يجعله « إنسانيا » إذا لم يكن هو نفسه ــ الكاتب ــ شديد الحساسية بحيث يحيل أتفه وقائع الحياة إلى أحداث ذات دلالة .

وإذا تمكن الموضوع فى نفس الكاتب ، أبى أن يسكن فى غير الشكل الذى يناسبه ، واللغة التى تحتويه . فإذا خرج من قلمه وجد طريقه إلى نفس قارئه ، لأنه أدب « إنسانى » ، أدب يكتشف القارىء من خلال نفسه وعالمه ، كما صاغه الكاتب من معاناته وفكره ليكتشف نفسه وعالمه .

هل يصبح مثل هذا الأدب « عالميا » أيضا ؟ لا أضمن ذلك ، فى الوقت الحاضر على الأقل . فللعالمية معايير ، هى معايير الأدب الأوربى المعاصر ، والذوق الأوربى المعاصر ، ولايمكن لأحد أن يدعى أن هذه المعايير تجمع كل مافى طاقة الانسان أن يبدعه .

حقاً أن هذه المعايير ليست واحدة ، وليست ثابتة . ونحن فى عالمنا الثالث قد نبالغ فى تقدير ثباتها أو تغيرها ، وقد نخطىء فى تصور الاتجاه الذى تتخذه فى مسارها الجديد . هناك وعى عالمى يتشكل فى كل مكان من العالم ، إذا إكتمل هذا الوعى فسيصبح الأدب العالمى عالميا حقا ، وإنسانيا حقا . أما الان فالكاتب العربى له قارىء عربى ليكتب له أدباً عربياً وإنسانيا .

٢٠٠ سنة على الثورة الفرنسية



الثورة الفرنسية والمجتمع المصرى

« المسألة الدانتونية »

(مسرحية وفيلم عن الثورة الفرنسية)[*]

ايميه جرى

اخراج : أندريه فايدا

ترجمة : أحمد على بدوى

فى وارسو مسرحية ترجع الى أواخر العشرينيات ، طال نسيانها وأعيد اكتشافها فى الستينيات وعرضت منذ ذلك الحين بنجاح كبير وهى « المسألة الدانتونية » لستانيسلافا بريزبيشفسكا وإستمر عرضها الذى قدمه فايدا على مدى سنوات ثلاث (٧٥ ،٧٦ ، ٧٧)[١] .

وفى سنة ١٩٨٢ عالج فايدا هذه المسرحية سينمائيا بالاشتراك مع جان كلود كاريير – فى كتابة السيناريو – فكان فيلم « دانتون » : الانتاج الفرنسى البولندى المشترك ، ثمرة تعاون ثقافى وتضامن تاريخى ، ظهر – بهذه المناسبة – انه غامض من الناحية « الايديولوجية » .

كانت مؤلفة « المسألة الدانتونية » – التى استلهمت نصها بدرجة كبيرة من البير ماتييز – تهدف الى تمجيد روبسبير ، وقدمت دانتون فيها كمرتكز لهذا الهدف ، وقد نسخ فايدا فى فيلمهالمسرحية بأمانة بلغت حد عدم تغيير المشاهد واللوحات والجوار ، بل و « الكلمات » تغييرا ظاهرا ، ومع ذلك فقد تحول الفيلم الى تمجيد لدانتون واستخدم فيه روبسبير كمرتكز لهذا الهدف ، فكيف حدث هذا ؟

★ انتج الفيلم عام ١٩٧٥ ، اخراج اندريه فايدا

والموضوع مترجم عن مجلة « La Penseè » الفرنسية عدد ٢٤٢ – نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٤ .

لقد جعل فايدا من مسرحية « مجموعة بالبلشفية » ، على حد قول مؤلفتها ، فيلما معاديا للبلشفية ، جعل من مأساة ثورة منشورا من منشورات الثورة المضادة .

المشكلة اذن هى : كيف أمكن تحويل عمل يمجد ثورة ١٧٩٣ الى عمل يدينها ادانة قاطعة دون الرجوع الى مصادر تاريخية تختلف عن تلك التى رجعت اليها المؤلفة . بل ودون التشكك فى قيمة مصادرها هى نفسها ، ودون اضافة « أى وثائق اخرى الى ملف المسألة ... » ؟ ولماذا ولخدمة أى هدف ايديولوجى يتم تعظيم من وصف « بالوثن الخرب » خلال الثورة الفرنسية (دانتون) على حساب من استحق أيامها وصف « **الذى لايمكن افساده** » (روبسبير) ؟ وذلك فى الوقت الذى يتم فيه الاستعداد للعيد المئوى الثانى لثورة ١٧٨٩ ؟

ان الدراسة المقارنة لكل من المسرحية والفيلم تبين لنا بأى من تأثيرات البناء الفنى قد تم هذا القلب للدلالات ، وبأى إعمال فى الدلالات وبأى خطوات القمع والابدال للرموز يجرى مايجب تسميته بالتلاعب أو بالمناورة .

تأثير البناء على الدلالة :

ان تحليل البنى الدرامية يظهر لنا تطابق الفيلم مع المسرحية وتوازيا فى تطور الحركة (نفس ردود الأفعال السريعة ونفس الحوادث) كما يظهر التساوى فى مناطق التنوير وانحلال الأزمة لكنه يشهد كذلك بقلب المهام الفنية والرموز الى ضدها .

تطابق المخططات المشهدية :

جرى تحويل المسرحية الى فيلم وفق نظام كامل للاحلالات ، ويتيح لنا الناقد « آلجيرداس جريماس »[٢] التعرف بدقة على هذه العملية[٣] حيث نجد ان روبسبير (الذات) يصطدم بدانتون (المضاد) لأنه (أى روبسبير) يصارع من أجل الحفاظ على الثورة (الموضوع) . أما عند فايدا فان دانتون (الذات) فى صراعه من أجل وضع حد للارهاب (الموضوع) يصطدم بروبسبير (المضاد) .

ويستعين روبسبير (الذات) فى هذا الصراع بصديقه سان جوست[٤] وزملائه ومنافسيه اعضاء لجنة الخلاص القومى (العوامل المساعدة) . ويستعين دانتون (الذات) فى الصراع بصديقة كامى ديمولان[٥] وبكل من هم — حلفاء ومنافسين له فى « الكونفنسيون » ويشاركون اهدافه (عوامل مساعدة) . ويبقى الثنائى الموجه (بكسر الجيم) والموجه اليه صاحبى الخطين اللذين يكونان عادةً أقل وضوحا ، ولكن المسائل هنا أكثر بساطة ففى المسرحية **نجد أن الموجه هو التاريخ الذى تفرض فيه الديالكتيكية العمياء كالعدالة قانونها على الذات ، والموّجه اليه هو الشعب : هذه النسبة من**

الشعب التى تبلغ ٨٠٪ والتى تنتظر كل شىء من الثورة وهى التى من أجلها يحدد روبسبير بالفعل توجهاته . فمن هو الموجه فى فيلم فايدا ؟ الأخلاق الكونية ؟ الإيديولوجية المعاصرة الخاصة بحقوق الانسان ؟ قيمةٌ ما تتعالى على التاريخ على أية حال ، وبالمثل فان الموجه اليه لايمكن أن يكون هو الشعب ولا أية جماعة أخرى أو مجموع أو طبقة محددة اجتماعيا وتاريخيا : إنه الانسان فى عمومه .

إنه فى المثلث الفعال : الذات ــ الموضوع ــ المضاد تحدث الانتقالات الحاسمة ، ان احلال الارهاب محل الثورة كموضوع مثلا يقلب رمز الفعل ويجر ذلك وراءه نتائج ليست بالقليلة ، ان مواصلة الثورة تحتم ان يتجنب المرء فخ الارهاب الذى يقع فيه روبسبير رغما عنه ، وان يضع المرء حدا للارهاب يعنى ان يتجنب فخ الثورة الذى يأسر فيه دانتون فى النهاية ، ان الالفاظ تتنادى ، ولكن مع الفارق ، الثورة **قيمة إيجابية تتضاد على طول الخط مع الارهاب وهو قيمة سلبية عند بريزيبيشفسكا ، أما عند فايدا فعلى العكس هما الاثنان معاديان للقيم يختلطان احدهما بالآخر مما يضفى شرعية على احلال احدهما محل الآخر كموضوع ، ولكن هذا المسخ للموضوع يجر بدوره تغييرا فى الاشكالية .**

ان روبسبير (الذات) يصارع من أجل الاحتفاظ بالمبادرة التاريخية التى يكاد يفقدها ، ودانتون (الذات) يقاوم عبثا الآلة الثورية التى تشتد سرعتها . الأول يفعل والثانى يأتى برد فعل ، الأول يهاجم والثانى يدافع ، الأول يثبت ذاته والثانى يدلى بشهادته ، الأول يذكر بأبطال الملاحم والثانى يجسد صورة المنشق . ولكن فى كلا الحالين ينتصر المضاد .

ان احلال دانتون محل روبسبير ، والعكس بالعكس ، فى مهامهما المشهدية ، لايغير شيئا من المخطط العام . ولكنه يقلب المعنى بسبب اللاعقلانية العاطفية التى ينطوى عليها مبدأ التعاطف مع الذات ، أننا نجعل من قضية الذات قضيتنا نحن ، لا لأن الذات على حق ــ فان تحيزنا هذا لايتضمن اى تقييم معيارى ــ ولكن لأن الرد لا « يقوم بمهمة » الا اذا تم هذا التعاطف ويعى فايدا بهذه الظاهرة عندما يكتب قائلا « ان المتفرج يذهب الى السينما ليلتقى بأناس مثيرين للاهتمام يحبهم أو يكرههم فى اللحظة التى يحبهم فيها أو يكرههم ، وليس إلا فى هذه اللحظة نفسها تستطيع آراؤهم وأفكارهم أن تثير اهتمامات ذلك المتفرج » . (بتصريح للصحف) ان دانتون هو ، فى فيلم فايدا ، أحد أولئك الأناس الذين يحبهم المتفرج ويتقبلهم بفضل وضعه كذات ، وروبسبير احد اولئك الذين يكرههم ولايصيخ اليهم بسمعه مهما قالوا مايقولون بسبب وضعه كمضاد ، ومن هنا تبدأ اللعبة كلها : ولايبخل فايدا بأى من الوسائل فى سبيل الرفع من قيمة دانتون على حساب روبسبير ، غير آخذ فى اعتباره **ان للسينما امكانيات واخطارا تختلف عما للمسرح ، نحن بعد ما نكون هنا عن بحث بريخت المضنى عن « التغريب » لايمكن قط فى نظر فايدا السماح**

للمتفرج بالاحتفاظ باستقلاله وبعقله النقدى ، فالرسالة السياسية الموجهة تفرض نفسها من غير نقاش بفضل تلاعب عاطفى بالرموز وبواسطة قهر للمشاعر .

تجانس مواقف الانطلاق :

ان الموقف الذى يجد الذات نفسه فى مواجهته يمكن تلخيصه فى كلمة واحدة : أيجب القضاء على المضاد ؟ ان العوامل المساعدة تتطلب و« الذات » ترفضه ، وفى الظاهر فان الاسباب التى ترجح التريث هى واحدة فى المسرحة وفى الفيلم « الذات » ترهب الاشتباك المحتوم فى تروس العنف ، ولكن الدوافع مختلفة : **أخلاقية عند دانتون وهو الثائر النادم على ثورته والذى قرر من ساعتها ألا يستجيب إلا لضميره ، وهى سياسية عند روبسبير الذى يضحى بكل شيء فى سبيل خلاص الثورة ، انها ثورة مهددة فى وجودها اذا مالم تتم تصفية دانتون** ، ولكنها تفقد علتها الأولى وسبب وجودها الأساسى اذا مس ذلك الذى يظل رغم كل شيء فى نظر الحشود الشعبية رمز الثورة وضمانها (أى روبسبير) وفى نهاية العرض يظل الذات آملا فى مخرج ايجابى ، ذلك أنه يقلل من قيمة الخصم ويظن أنه يستطيع ان يحيده بسهولة ، ومن هنا يجيء التشويق القائم على هذا الوهم الذى تبدده بدورها بقية الأحداث ، فتأخذ الحركة مجرى مأسويا متوقعا وغير متوقع معا .

توازى التطورات الدرامية :

فى الفاصل الذى يقع بين العرض وفض الموقف يمكن تمييز ثلاث دقات ايقاع قوية تواكب الحركة : حادثة ثم رد فعل سريع واخيرا تسارع مأسوى ، وفى كل من العملين الفنيين المسرحية والفيلم تتردد الدقات كما يتردد الصدى .

ورغم اخلاص فايدا الظاهر لبنيان المسرحية **فقد تم قلب المعنى بمجرد اخلال تتابع الأحداث .**

ان الحادثة وهى هنا مواجهة تشبه الصدام المسلح المبدئى بين جيشين هما الذات وضدها لاتعدل الموقف أساسا ولكنها تعد للّقاء الحاسم ، والذى يجعل تلك الحادثة ضرورية فى المسرحية هو أن الانذار الذى بعث به روبسبير (وهو اعتقال ديسين) قد استعصى فهمه على دانتون الذى رد بعمل عدوانى (هو اعتقال هيرون) ، والذى يجعل الحادثة ضرورية فى الفيلم هو أن الانذار الذى وجهه دانتون (وهو اعتقال هيرون) قد تلقاه روبسبير على أنه عمل عدوانى .

يجيء روبسبير فى المسرحية الى تلك المواجهة مقتنعا بأن تسوية ماهى ممكنة ويخرج منها خائفا من اكتشاف خصم يمكن التقليل من شأنه لأنه اكثر خطورة واكثر قوة مما كان يتصور ، ومن وقتها

يتغير كل شيء ؛ فمن أجل حماية الثورة كان يجب الابقاء على دانتون ، أما الآن ولتجنب الثورة المضادة فيجب ان يعجل بتدميره ، هذا هو رد الفعل السريع . وفى الفيلم يتوسل دانتون عبثا الى روبسبير ليوقف الخطوات التى بدأ اتخاذها فى سبيل حماية الثورة ، ويصمم روبسبير الأذنين أمام ذلك [illegible] متماديا فى تعصبه ، متخذا كل القرارات التى يمكن له بفضلها الاحتفاظ بالسلطة ، وليس [illegible] يصدق الأعذار التى ينتحلها صديقه القديم ، ان هذا اللقاء قد مكنه من أن [illegible] مايجعله يدينه . ينطبق موقفه هذا[6] على نفس الموقف من المسرحية الذى نرى [illegible] يكشف عن حقيقة دانتون ويقرر التضحية به ، ولرد الفعل السريع الذى يثيره هذا [illegible] نفس المكان البنيانى فى الحالين ، لكن مع دلالة عكسية ، ذلك أن الكشف ليس واحدا ، فى أحد الحالين يخون دانتون نفسه وفى الآخر يجد روبسبير نفسه مكشوفا ، وفى الاثنين معا نتج عن الموقف تسارع مأساوى لأحداث التاريخ ، تتعاقب الأحداث فى المسرحية مسرعة ، انها الجلسة المأساوية التى عقدتها لجنة الخلاص القومى حيث استطاع روبسبير — بمعاونة سان جوست — أن يفرض قراره : يجب اعتقال دانتون دون إبطاء ، يجب الانقضاض كما ينقض الاعصار . انها الجلسة المليئة بالقلاقل فى الكونفنسيون حيث ينجح روبسبير من جديد فى فرض قراره ، وهى اخيرا القضية التى تذكر فى آن واحد بمشاهد المبارزة وبفصول الآلة الجهنمية ، وهنا يلعب روبسبير بكل أوراقه ، واللجنة معه ، وهم يقتربون من حافة الكارثة ، ولكن رباطة جأش روبسبير وقوة ارادته وحدهما هما اللذان ينقذانهم من الوقوع فيها .

أما فى الفيلم فتتابع الأحداث دون تعجل ولا تشويق ، يتصاعد التوتر بطيئا فى « كريشندو » مؤثر ، **دانتون لايهاجم بل يكتفى بالدفاع عن نفسه : دفاعا يائسا وان كان جميلاً ، وبلا جدوى ايضا ، إذ ما الذى يستطيعه رجل وحيد أمام السلطة و« أجهزتها »** ؟ رجل يرفض العنف ويحرم على نفسه اراقة الدماء ، رجل تنهشه مشاعر الندم على خطأ ارتكبه قديما . فى الصمت الأكبر الذى يصحب الارهاب ، وأمام الكونفنسيون التى يشلها الخوف ، وعلى مرمى النظر من شعب غير مكترث تغرقه مشاكله الخاصة وفى مقدمتها الفقر : يرتقى دانتون طريق الآلام نحو صليبه .

تساوى مناطق فض العقد :

فى المسرحية يحرز روبسبير النصر فى النهاية لكن هذا النصر يهيىء لهزيمة ، وهو على وعى بهذا ، ان موت « دانتون » قد فتح الطريق الى جميع أنواع المزايدات أمام أولئك الذين يسعون للتخلص من الثورة فى حين يدعون انهم ينشدون انقاذها ، قطعا سيصارع روبسبير مشروعاتهم ، لكن ينتابه الشعور بأن ساعته قد فاتت ، وفى منطقة فض العقدة نراه مريضا **متعبا ومع ذلك يعاود**

الدخول فى صراع يعرف سلفا ان مصيره الفشل . انها دعوة إلى الأمل ودرس فى استنهاض الطاقة ، فان كان دانتون قد انتصر رغم موته فان المستقبل مع ذلك ليس من نصيبه .

فى الفيلم يهزم دانتون فى النهاية دون أية مشاكل ، ولكن هذه الهزيمة تهييء لانتصاره . ان الحق معه والشعب معه والمستقبل معه ، وروبسبير ايضا ، روبسبير الذى يعترف بأنه كان مضللا لأنه لم يستمع لتحذيرات دانتون فى أوانها ، **وتبين الكاميرا الفارق بين الرجلين أو يرتفع رأس دانتون مصورا من أسفل وخلفيته السماء ، بينما يتردى رأس روبسبير المحموم وتصوره الكاميرا من أعلى ملفوفا بملاءة سريره كما لو كانت كفنا .**

وفى تصريحات صحفية يقر فايدا بأن الاعتبار الذى يرده روبسبير لدانتون فى نهاية فيلم هو من باب « حرية المؤلف فى التصرف » اذ لا يوجد فى التاريخ ولا فى المسرحية مايسمح بهذه التحية المؤداة ، ولكنه عند فايدا « سلوك مقبول تصوره » ، والحق أن هذه « النية الصادقة » من جانب فايدا تثير الدهشة ، ان حريته فى التصرف لاتزيد فى هذا الموضع عنها فى أى موضع آخر من فيلم ، ولاتقل أيضا ! ان اسلوبه فى « تفسير » المسرحية (وبالتالى فى تفسير التاريخ) يتم من البداية الى النهاية بنفس التجانس ، وبنفس الالتزام باليسارية[٧] وبنفس الكمال المتناهى فى التلاعب بالرموز ، ذلك أن فايدا لايبتكر ، انه يستخدم نفس المشاهد ونفس الاجابات فى مونتاج يعكس المعنى . ان المسألة هنا ليست مسألة تفسير شخصى . ولقد يكون لمثل هذا التفسير شرعية . فمن المعالجين من يقفون على مسافة ما من النص بهدف اتقان خدمته .

ولكن لم يحدث قط ان احكم أحد المعالجين الاقتراب من نصه بهدف اتقان خيانة مثلما فعل فايدا مع نص بريزيبيشفسكا .

قراءة تشويهية :

ان مايفرق بين الفيلم والمسرحية من الأعماق هو غياب الديالكتيكية عن الفيلم سواء تعلق الأمر بالبنيان أو بالتطور الدرامى ، ان عمل بريزيبشيف النص يحكم السؤال الذى اعاد ميشيل فوفيل طرحه فى مقاله بعدد ٧ يناير من « لومانيتية » : سؤال « **كيف أمكن لأى الثورات أن تتبرد وتتجمد ؟ كيف يتم فعل التمزق ؟ ولكن فى مقابل ذلك كيف أمكن للمسيرة الرائعة التى مشت بها قدما حشود تنشد الديموقراطية والحرية ان تتفق مع صرامة حديدية فرضتها ثورة مهددة تحصنت بأقصى الصيغ لتديم حياتها ؟** » .

أما بالنسبة لفايدا فان هذا السؤال لايطرح نفسه قط ، أول كل شيء لأن الثورة لا يتهددها شيء ، وليس عليها اذن ان تكافح لكى تطيل حياتها ، أو ان الكفاح نفسه ليس الا عذرا منتحلا ،

وبعد ذلك لأنه يكفي ان تترك ارادة أغلبية الحشود تعبر عن نفسها وتفرض احترافها لكي ينمى كل تناقض بين الحرية وصرامة الانضباط .

ان هذا الرفض للديالكتيكية يجر وراءه قراءة تشويهية لمسرحية بيزيبشفسكا . وعند الجلسة الأولى للجنة مثلا يعارض روبسبير اعتقال دانتون الذى صدر منه الأمر باسم مصلحة الدولة ، ففى أوقات الأزمات يجب ان ينحنى القانون أمام متطلبات المصلحة العامة ، ليست العدالة هنا الا رفاهية لايمكن ان يسمح المجتمع لنفسها بها ، ان **المحكمة الثورية اذن ليست معبدا للقانون وانما هى سلاح فى خدمة الثورة . اذا تعلق الأمر بالعدالة وحدها وجب إدانة دانتون ـــ ولكن لايمكن ان تسمح اللجنة لنفسها بترف العدالة ولذا سيتم الابقاء على دانتون** ، وعند الجلسة الثانية للجنة تحتم تطورات الموقف السياسى مسلكا مختلفا ، وباسم نفس المبادىء ، لقد غدا إبعاد دانتون منذ ذلك الحين إمرا عاجلاً ، لنفس الأسباب وبنفس الخطوات التى استخدمت من قبل فى الابقاء عليه ، انها مسيرة جدلية تصور عمل آليات الارهاب ، وتخلق موقفا فيه صراع بين متطلبات السياسة ومتطلبات القانون ، بين المصلحة العامة والأخلاق الكونية ، موقف لايقلل فيه روبسبير ، كما تصوره بريزيبيشفسكا من الاخطار ، أما ذلك الذى يصوره فايدا فلا يرتاب حتى فى وجود تلك الأخطار ، **فى الفيلم ليس الارهاب الا شراً فى ذاته لاشراً لابد منه** ، هو تعبير مرضى عن سلطان يتدهور ويلبى ـــ عبثا ـــ وبالتسلط حاجته الى السلطة : سلطان لايحتمل أى تشكيك فيه أو مناقشة لقراراته أو معارضة لارادته ، وعندما يتصاعد التوتر خلال المحاكمة نرى ـــ فى المسرحية ـــ المحلفين يخشون الحشد : ذاك الحشد الذى أهاجته دعايات انصار دانتون ، والقضاة ممزقون ، والكوفنسيون فى حالة قلق وتكاد تفقد توازنها ، واعضاء لجنة الخلاص القومى على شفا الجنون : على وشك التراجع ، وحده روبسبير يقاوم العاصفة دون ان تمر بخاطره حتى المشاكل الناجمة عن محاولة اعادة الاعتدال الى الدفة بعد نجاح المقاومة . وهنا يعلن فادييه[٨] عن مؤامرة السجون ، وهو الاعلان الذى يصل بخوف اللجنة الى أوجه ، وبمعاونة سان جوست يوضح روبسبير أن هذه المؤامرة هى على العكس لصالح الحكومة ، وبذلك يرغم الكونفسيون على الوقوف فى جانبها ، ولكن فى الوقت نفسه يعى روبسبير ان هذا الحدث الذى سينقذهم يودى بالثورة ، إنه يؤكد ماكان يرهبه من قبل : أن تبدأ العجلة المخيفة دورانها ، أن تصبح الثورة خادمة الارهاب الذى اضطرت هى ان تدير آلته كى يحميها ، انها جدلية الحدث الذى فى وقت ما يحمى ويضيع ، كيف وصل الأمر الى هذا ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه روبسبير فى يأسه على نفسه ، أو حتى كاد أن يتعرض للضلال ؟ كيف ولماذا ؟ وهو يسأل اقرانه الذين لم يعودوا يعرفون هل يتألمون أم يبتهجون ، لقد أصابهم سعار من جراء عدم فهمهم شيئا من ذلك الانفجار للآلام وذلك الشك الذى يفوق ذكاءهم « حاكمونى ! فتشوا فى أعمالى وفى خطبى ! اعثروا على النقطة التى بدأت فيها غلطتى ! » (المسرحية ٥ : ٢) .

لايوجد شيء يشابه ذلك فى فيلم فايدا الذى يجعل من مسلك روبسبير مسلكا « أفطس » ، يجعل من مناضل لايرقى اليه اللوم وان جال بخاطره الشك مذنبا نعترف اخيرا بخطيئته ، ويختزل الفيلم المؤامرة الى مجرد تدبير وقح ومقيت ضد المتهمين ، يؤدى مهمته بشكل أحادى ، فى حين كانت المسرحية تثبت فى وقت معا ضعف المؤامرة الموهومة ـــ التى هى مجرد « استجابة طفولية للفزع » ـــ ونتائجها الرهيبة .

إن اخفاق روبسبير فى المسرحية يجد مكانة فى جدلية تغير المعطيات المعقدة ، تلك المعطيات التى كانت قد ظهرت فى البداية ، ومن الممكن بالفعل ان يكون الشكل الجمهورى للدولة اقل أهمية فى المستقبل من محتواها الاجتماعى ، هذه هى الفرضية التى يطرحها سان جوست .

هناك بديل اذن ، ليس من حق روبسبير أن يستسلم لليأس « طالما لم يتم بعد اشباع مطالب الشعب الأساسية » ، وفى انتظار ذلك يهزمه دانتون مؤقتا لا لأن دانتون على حق ، ولكن لأنه (دانتون) على خطأ .

فى المسرحية اخفاق الثورة مؤقت ، ويستمر النضال ، يسلم المناضلون الثوريون الراية احدهم الى الآخر عبر الأجيال ، أما فى الفيلم فلا علاج للاخفاق ، وحين يربط المخرج فى صورة أخيرة الطفل الذى تحكم تربيته بالرجال الذين تم تصفيتهم جسديا ، أى يرسخ توجهه الايديولوجى الذى يحول الانسان الى عجماء يلجمها البريق الدامى الذى يشع من المقصلة : تجعل الكاميرا من الثورة كابوساً ، الازمة التاريخية اذن جامعة ، انها تأخذ قيمة مطلقة وبعدا ميتافيزيقيا .

من الرموز المسرحية الى الرموز الفيلمية : أنواع القمع والابدال والتلاعب

كانت بريزيبيشفسكا بوسائلها الخاصة تنحو اى الملحمّى ، وفى سردها الدرامى كان السرد يعلو على الدراما ، وكان العالم غنيا ومركباً ينزع الصفة الشخصية نوعا ما ، كما عند برخت ، عن مباريات الصراع الناشئة بين الذات والذات ، ومن هنا الأهمية الشاعرية والفكرية التى تنطوى عليها مشاهد الجماهير ، ان الابطال الذين يواجه بعضهم بعضا لايقومون وحدهم بمسئولية الحقيقة الدرامية ، وفى كل المواضع التى يظهر فيها الشعب كان يذكرنا أنه هو المصمم والمنفذ للعبة التاريخ التى تجرى أمام أعيننا .

مشاهد الشارع :

ان اللوحة الأولى من الفصل الأول ، وموقعها « فى الشارع ، أمام احد المخابز » تجمع بين

حوالى عشرين شخصا لكل منهم مميزاته الفردية القاطعة ، منهم الرجال ومنهم النساء ، منهم الشباب ومنهم الشيوخ ، العمال والبورجوازيون . وفيهم تتمثل جميع التيارات السياسية : تيارات دانتون وهيبرت[٩] وروبسبير وغيرهم ، من خاب أملهم (فى الثورة) ومن لايكترثون بشيء ، أولئك الذين لديهم مقترحات للمستقبل أو ضغائن على الماضى وأولئك الذين ليس لديهم أى من هذه أو تلك . ويدور النقاش فى انتظار فتح المخبز ، ان موضوع الخبز هو احب الموضوعات الى الجميع ، ولكنه ان كان يبلور المشاعر فانه لايتسلط على الناس بحيث ينسيهم ماهو جوهرى ، ومن هنا تنوع الموضوعات التى تناقش ، ولكن أيضا تشابه تلك الموضوعات وتقاربها : الحرب والسلام ، لعبة السياسة وتأثيرها فى الصراعات الجارية ، الدور الأجنبى ، ودور الاحتكارات ورجال السلطة ، وتجرى المناقشة حرة رغم وجود « مخبر » يتم تحييده بفضل تهكم الجميع عليه وتضامنهم مع بعضهم البعض ، ولكن وجوده هذا ليس بلا فائدة ، فكثيرون هم الذين يصطادون فى الماء العكر : ان سلوك صاحب المطبعة يثير الريب ، وتصرفات الجنود والجيش الثورى غريبة ، ولكن من ذا الذى يستطيع ان يقول ان كانوا مذنبين أم أبرياء ؟ أما عضاء اللجان الذين يضرب بسلوكهم المثل الأعلى فى الانضباط فان حذر احدهم يعادل ثقة الآخر الزائدة ، وعلى كل حال فان الساعة هى ساعة اليقظة الثورية .

ان فايدا يستبدل بذلك الجمع الحى ، مختلف الألوان الذى تلهبه السياسة ، قطيعا ضئيلا من الممثلين الشاحبين ، وبذلك يتم افقار للمنظر بشكل ملحوظ ، ان أناسا مقهورين مستسلمين غير مسئولين أو منغمسين فى الأحداث يتبادلون تعليقات مبتسرة « لماذا المجاعة ؟ » ، « من المسئول الحكومة أم خصومها ؟ » ، ان هذا الشعب ذا الملاحظات الموجزة هو بالفعل خارج اللعبة ، **انه لايعرف الجوع والبرد ولا الخوف الذى يلف المرء ولا الايمان الذى يسانده ، كما لايعرف عبادة الزعماء الذين يهابهم المرء ويخشاهم ، بل ويذهب جان كلود كاريير فى السيناريو الذى كتبه الى ابعد من ذلك : ان الناس الذين يضعهم أمام الكاميرا يستجيبون لغرائزهم البدائية ، فتارة يهرعون الى احد المحكوم عليهم بالاعدام للتمثيل به ، وتارة أخرى ينقضون على باب الخبز ليفتحوه عنوة . ولولا الخبز والالعاب لكانت القطيعة كاملة بين الحاكمين والمحكومين . ان صانع القرار لايغدو بالنسبة للاخيرين الا مجرد غريب ، بعيد ، يشار اليه بضمير الغائب .**

مشاهد الجمعية (التشريعية) :

وتستدعى مشاهد الجمعية (التشريعية) نفس الملاحظات ، ان بريزيبيشفسكا لاتعامل ممثلى الشعب على أنهم كم مهمل ، ان الكونفنسيون قوة تحظى بالاحترام ومرهوبة الجانب ، حقا ان روبسبير يفرض عليها اتجاهه اكثر من مرة ولكن يجب عليه فى سبيل ذلك ان يضع فى كفة الميزان ثقله

الفكرى والأخلاق ، وقوة حججه ، لا مغناطيسية شخصيته وجاذبية صوته فحسب ، وليس روبسبير دائما قادرا على ذلك ، ان لجنة الخلاص القومى اذن ليست هى الواحد القهار بل أبعد مايكون عنه . وعلى العكس فان الكونفنسيون التى يشلها الخوف فى فيلم فايدا ، المذلة ، المهانة ، المختزلة الى مجرد غرفة لتسجيل القرارات التى تتخذ فى مكان آخر لايصبح أكثر من ظل لنفسها ، هى تظل مثل الشعب المفترض أنها تمثله : على الهامش .

ومن هنا المفارقة فى المعالجة الجمالية : يتراءى أن فايدا يتنازل عن الخصوصية التى لمصادر الفن السينمائى ليمسرح هذا الفن فى حين تحاول بريزيبشفسكا ان تتجاوز حدود فنها (المسرحى) ، إن مسرحها ، التقليدى فى الظاهر ، يأخذ بعدا فيلميا ليعطى الكائن الجماعى الذى هو الكونفنسيون حياة متعددة ووجودا غير قابل للتشكيك .

مشاهد المحكمة الثورية :

ان الاختبار المقارن لمشاهد المحاكمة يسمح بتقييم دقة « معالجة » تدعى أنها لم تترك شيئا للمصادفة ، **ان الانتقال المقنن من نظام للرموز الى آخر يعتمد أساسا على قلب مقام الشعب : الشعب الايجابى وذو الحضور هو سلبى وغيابه تام أو يكاد فى فيلم فايدا ، لقد أدركنا ذلك من مشاهد الشارع والجمعية** ، ثم تأتينا مشاهد المحكمة فى هذا المجال بإشارة تفوق دلالتها ماسبق ايراده .

ان سير أية محاكمة يلحق الجمهور بركب المتفرج العادى ، ولكن فى هذا الظرف الخارق للعادة هل يتقبل الشعب أن ينزوى بسلبة فى هذا الدور ؟ الن يتدخل ــ على العكس ــ لصالح ذلك الذى كان على مر الأعوام وثنه المعبود والذى يستنجد ويطلب تحكيمه ؟ هذا هو مايأمل فيه دانتون ويخشاه روبسبير ، هذا هو التبارى الذى يدور حوله صراعهما النهائى ، والقلق والتضاد اللذان يلفان الفصل الأخير .

ولايطرح هذا الاشكال نفسه بالنسبة لفايدا قط ، ولن يكون له معنى فى اطار معالجة ، وفيما عدا تدخل متردد بين الفينة والفينة من جانب الشعب فان هذا الشعب يظل مستقرا فى سكونه « الرخامى » ، انه لايتدخل اذن فى هذه المأساة التى تخصه ، هو يظهر فيها فقط ، لاتشويق ، لاانتظار ، ولكن الاقرار النفسى بحقيقة واقعة ، وان كان حقيقيا ان الأمر يرجع الى شعور عاطفى يكتمل فى العزلة وعدم الاكتراث اكثر منه الى فعل يصيبه الاخفاق .

إن اللوحتين الثالثة من الفصل الرابع والثالثة من الفصل الخامس من « المسألة الدانتونية » ،

اللتين تلفتان النظر بوفرة الشخصيات فيهما وبتنوع أدوار تلك الشخصيات وبالديناميكية المسرحية وبما حفل به المجال المسرحى من مستويات وأماكن متعددة (خاصة مايسمية ج .شيرير بالمكان الثالث) بحيث يمكن تكثيف جميع الافعال التي يتوازى حدوثها منذ بداية الفصل الرابع سواء سرا أم علنا ، هاتان اللوحتان تظهران الحد الذى بلغته بريزيبيشفسكا من **السيطرة على فنها عندما وزعت على الخشبة المغمورين وضحايا المجتمع (الطبقى) والذين هم مع ذلك لاغنى عنهم فى نظرها لكى توجد فى المسرحية أيضا الأدوار الأولى . يعبر الشعب عن حضوره بقوة فى الأروقة وحجرات الانتظار ومقاعد المشاهدين فى قاعة المحكمة ، يقظا ومرحا ، جادا ومعارضا ، يتفرد فى مجموعات صغيرة وينضغط فى الحشد الأكبر ، يفوق عدده حتى ماكان يظهر فى الشارع عند المخبز ، ان هؤلاء الممثلين الذين هم بلا أسماء فوق الخشبة يظهرون على دفعات عدة أولاها اثنان ثم خمسة ثم سبعة ثم تسعة واخيرا جمع يجعل أى اصطفاء (فردى) شيئا مستحيلا .**

ان بريزيبيشفسكا تحاذر جيدا من أن تنسب الكمال الى هذا الشعب الواضح أنه ليس ناضجا سياسيا وان ظل فى تلك الساعات الحرجة قوة لها وزنها ، وهى كذلك لاترفع من قيمة تلقائيته ولاتحقرها . انها تعرف أن الذكاء الفطرى لاينقصه ، ولكنه يسهل تحريضه وتحريكه ، لذلك تعتنى باثبات ان المؤامرة ليست وليدة عقول مريضة ، ولا هى قرينة وقحة تتخذها العدالة العجول . ان اللوحة الأولى من الفصل الرابع تشهدنا على تحالف المهزومين والمشكوك فى أمرهم ، وخصوم الطبقات الشعبية مع « التحريفيين » ، ان الملكيين ورجال الاعمال والجيرونديين ينسون خلافاتهم ، ان الفرصة الوحيدة لتجنب المقصّلة هى اشعال مؤامرة السجون وتأكيد اكبر قدر من الدعم الأجنبى الذى تتوسط من أجله لوسيل[١٠] وأيضا ليجندر ، وبالفعل تكبر المؤامرة ، ويعاود ذكرها أربع مرات فى المسرحية حيث تتابع من بداية مولدها حتى موتها مولودة فى قاعة المحكمة نفسها حيث تحبط الفرقة بالقوة البدنية محاولة تحرير المساجين .

ان هذا المشهد ، الذى لم يقمعه فايدا تماما ، يصبح غير مفهوم فى فيلمه ، نرى دانتون يثبت صوب الحشد ووسترمان[١١] يمزق قميصه والحراس يتداخلون بين المساجين وبين الجمهور ، ذلك الجمهور الذى يناشده دانتون بمرارة عاتبا عليه تبلده . ولكن لماذا هذا الانفجار المفاجىء ؟ ان المسرحية تصور مؤامرة انقطعت بعد أن بدأ تنفيذها ، أى خطرا حقيقيا ، أما فى الفيلم فلا توجد مؤامرة ، كل شيء مرتجل ، ومن هنا الطابع المهوش والمختلق لحدث الجلسة هذا ، فى المسرحية ينجح المؤتمرون فى تحريك الناس ويخلبهم صوت دانتون فيجذبهم اليه ، لكن « رجال السلاح » يحيطون بهم . ولكن هؤلاء الناس فى حقيقتهم مذنبون ، ذلك أن تفسخ الفئة السياسية ينعكس عليهم ، واذا كانت المؤامرة قد فشلت فليس لأن الشعب يخشى الجيش بل بالأحرى لأن الشعب لايترك نفسه بسهولة لمن يريد التلاعب به .

فى الفيلم لايوجد متآمرون وانما أبرياء يشاهدهم جمع باهت لايقين لديه ولا وميض ، يصفر ويصفق لا عن اقتناع بل لأن مستوى العرض الذى أمام يثيره : ان المحكمة هى حلبة ودانتون يدافع عن نفسه دفاع الأسود ، ولكن الاعدام فى حكم المؤكد ، كيف لايختلج من يشاهد ألعاب السيرك هذه ؟ ذلك أنها فعلا حكاية سيرك ، وما أن يتم النطق بقرار الاتهام حتى يسأل فوكيير تانفيك[١٢] : أيريد احد ان يضيف شيئا دفاعا عن نفسه ؟ فيرد عليه كامى دبمولان الذى يخنقه الارتياع « يضيف ماذا ؟ لم يقل أى شىء بعد !! » .

ولولا تدخل دانتون لانتهت القضية حتى قبل أن تبدأ . ان نفس تلك الجمل المتبادلة موجودة بنصها فى المسرحية ، ولكن فى نهاية اليوم الثالث من القضية ، وليس ديمولان هو الذى يرد على فوكييه ولكن مجموع « المتهمين » (ردا جماعيا) وقد ارتاعوا لأن دفاع دانتون الطويل استنفد كل الوقت فلم يعد ممكنا لهم الكلام .

وينقسم المتهمون فى المسرحية ، بل ويلوم فليبر دانتون على أنه ضحى بمسلكه المستفز بتسعة من زملائه المتهمين ، بينما فى الفيلم على العكس يكوّن المتهمون كتلة واحدة ، وفيليو وحده ينترق عنهم ، لكن لايوجد مايبرر مسلكه البارد والمزدرى .

فى المسرحية يرتكز الدفاع الذى يبنيه دانتون مع أصدقائه بقدر كبير من التخبط ـ على تكتيك التشتيت : اتهام من يوجهون الاتهام ، الاكثار من الحجج الأولية والمناورات التسويقية والقاء الخطب على حاضرى المحاكمة من الجمهور : عمل أى شىء لتفادى الاجابة على الأسئلة المحددة ، هناك اذن شىء من النذالة والخداع فى خطبة دانتون ، ولكن الفيلم يعكس اطراف الصلة ، ان دانتون وحيد ويعرف أنه مدان ، والقضية التى تقام ضده ليست الا خدعة دنيئة « مجرد شكليات » ، ولأنه لايجد من يرتفع الى مستوى الحوار معه فانه يدلى بشهادة أمام التاريخ ويضرب موعدا للخلود ! انه يبالغ بلاشك اذ يفعل ذلك ـ على نمط أهل عصره ـ ولكن مايقوله يمسنا فى الشغاف ويحركنا بفضل حقيقته المؤثرة .

فى نهاية اللوحة الثالثة من الفصل الخامس (من المسرحية) يفتضح دانتون أخيرا بسبب احتقاره للشعب . وكان قد كشف عنه من قبل أمام روبسبير الذى اصابه التقزز . (يقول روبسبير **« الآن يادانتون أنا الذى أرغب ان اتقيىء » المسرحية ٢ : ٣) وفى نهاية المحاكمة عندما يعرف دانتون أنه فقد كل شىء تنجر كراهيته للطبقات الدنيا فى جمل مهينة « ياعصابات من الجبناء الأقذار ! يا قطيعا من الأغبياء ! يا احقر الأوباش ! ايها الدهماء ! ياحثالة الآدمية ! .... الى آخره . بينما فى الفيلم على العكس فليس دانتون بمحتقر أخيرا ، ان نذالة الشعب تؤذى رقة مشاعره دون أن توقظ فيه أية ضغينة ، ان الشعب هو الذى يخون نفسه اذ يخونه .**

ان قولة دانتون « اذن تُقتَل الحرية أمام اعيننا ولاتفعلون شيئا ؟ » التى تتكرر فى الفيلم طبق الأصل من المسرحية ــ فى الظاهر ــ تأخذ فيه معنى وبريقا مختلفين . انها كانت ــ فى المسرحية ــ عتابا غير عادل ولا صادق . ودانتون هو أول من يعرف انها ليست الحرية التى تقتل ولكنها محاولة اضرب التى تحبط ، وبالتحديد لأن الشعب لايترك نفسه يساق كالقطيع ، ولكن فى الفيلم لاتعبر هذه الجملة عن تحقير جارح بقدر ماتعبر عن لوم متألم ثاقب يبرر بالتالى الشعور بالاحتقار (لديه) .

ان الفيلم يتميز بتشاؤم تاريخى عميق وبكراهية للانسان سوداء اذا ماتعلق الأمر بالثورات والشعوب ، انه اقرب الى ان يكون معالجة سينمائية لمؤلف لابويسى « حديث فى العبودية الاختيارية » .

وفى الحديث الذى ادلى به فايدا الى الصحافة طرح على نفسه هذا السؤال « **كيف حدث ان هذه الجموع لم تستطع ان تسطر شيئا فى كتاب التاريخ وقت اللحظة الحاسمة ؟ هذا هو الحزن حقا ، لو كنت اريد ان اهدى هذا الفيلم الى احد لأهديته الى تلك الجموع ، تلك الجموع التى شاهدت واشتركت فى كل هذا ، والتى نقلت الرسالة الى غيرها ، والتى تم التلاعب بها وفقدت السيطرة على الموقف ولم تعد تفقه منه شيئا** . (ملف قصاصات الصحف الخاص بالفيلم) .

كانت بريزيبيشفسكا قد حاولت ان تجيب على هذا السؤال ، ومن هنا أهمية السياق التاريخى والاجتماعى فى مسرحيتها ، ولكن فايدا يعمد الى افقار هذا السياق ، ومن هنا ايضا أهمية شراسة الصراع الطبقى الذى يعتمل داخل جموع المشاركين فى اللعبة الثورية فى مسرحيتها ، أما فايدا فهو يعمم المواقف والمشاكل ، حقا ان الثورة الفرنسية فى نظره ليست لحظة تاريخية بقدر ماهى رحم جميع الثورات وشكلها الأمثل . ومن وجهة النظر هذه فان تفاصيل الأحداث لديه ليست بذات بال ، بينما على العكس تكتسب هذه التفاصيل أهمية بالغة لدى بريزيبيشفسكا ذات المسيرة الواقعية والجدلية بأكثر كثيرا من مسيرته . ان الجموع التى صنعت الثورة واسقطت الباستيل قد تركت دانتون يدان دون أى رد فعل ، وسان جوست يرصد هذا ليبتهج ؟ ولكن روبسبير يستبد به القلق منه . انه يراه من امارات كلل (اعترى تلك الجموع) وانفصام قد لا يكون له شفاء بين الحكام والمحكومين جاءا كعاقبة لتركيز اقصى للسلطة وان كان هذا التركيز ضروريا ، ويبدأ روبسبير فى اليأس من هذا الشعب ومن نفسه . **ان الثورة قد « تجمدت » ولابد من « إعادة الصلة المقطوعة بين الشعب وبينهم »** (المسرحية ٥ : ٥) ولكن فى سنة ١٧٩٤ كان الأوان فى وقت واحد قد فات ولم يجىء بعد .

ان الفارق فى الاشكالية بين المسرحية والفيلم غير محسوس وان كان أساسيا ، ان الاخفاق مرصود بنفس الدرجة فى العملية ، ولكن فى نظر فايدا يكرر التاريخ نفسه بطريقة موئسة ، **والشعب**

هو القاصر الخالد ، ينقصه النضج وعزمه خائر ، أما بريزبيشفسكا التى تشترك تجربتها الشخصية مع الشعب على الأقل فى كونها مظلمة بالشجن فهى لم تفقد ايمانها بالمستقبل . يتغير الاخفاق اذن من حيث المنظور الذى ينطر به اليه ؟ والضوء الذى يلقى عليه والدلالة التى يكتسبها ولكن ورغم كل شيء ، لم لا ؟ لم ننكر على فايدا حريته فى الخلق ؟ يمكننا مع ذلك ان نرثى لما أدى اليه الموقف الهجومى الذى اتبعه والملحوظ بشدة ـــ والذى يدافع هو عنه بحجة الاسقاط على الواقع المعاصر ـــ من رؤية مائعة للشعب ومن تقديم كاريكاتورى لأعضاء اللجنة ومن افقار للموقف المبسط الى مجرد ميدان مغلق تتم فيه الحرب بين الزعماء ، تلك الحرب التى بالغت فيها (على حساب سائر العناصر) مسرحة المونتاج الثنائية بالمعنى المانوى(١٣) .

رمزية المونتاج :

من هنا تلك الطريقة المبسطة التى تضع الخير فى مواجهة الشرير منذ اللقطات الأولى : نرى دانتون الذى يهلل له الشعب منتصرا تحت نظرة روبسبير الهابطة جانبيا من أعلى (اذ نراه) متسترا بنافذة ، وفى نفس الوقت يسمع صوت خلف الشاشة Off يتلو كلمات الانتقام التى نشرت فى صحيفة « الفيوكورديلين » لتصم روبسبير بالعار الذى يلفه وبصوت من ؟ ـــ يا للسخرية ! ـــ بصوت هيرون الذى يشرح له أسباب كره الشعب اياه .

وما نسمعه يؤكد مانراه : دانتون هوسيد الشارع وهو منذ البداية متفتح وسهل ومرح ولا يحمل هما ، فى مواجهة روبسبير الذى يكمن فى خلوة عرينه ، تعسا ، قلقا وكتوما ، يحاول عبثا ان يخنق بالعنف صوت الشعب الاكبر ، ومنذ بداية المباراة يقال كل شيء . ان الصورة المشبعة بالمعانى تثرثر ، والبلاغ الذى يصلنا فيه اطناب ، والباقى يعزف تنويعات على هذا اللحن ، حتى المقاطع الأخيرة التى تتناول برمزية متعمدة النقيضة Antithèse . وأمام نفس النافذة التى يختفى وراءها روبسبير فى حجرته يمر دانتون على عجلات عربة المحكوم عليهم بالاعدام ، الاخير يتعرض لريح التاريخ العاتية بينما الأول يتخفى فى سرير فاقته .

ان هذه الميلودرامية الكلاسيكية يدعمها المونتاج الذى يعتمد على نظام للمقابلة بين المفتوح والمغلق، بين العام والسرى، بين ماهو زرى فى الحياة (وفى هذا المجال فان المونتير جيراد ديبارديويروعنا) وبين انضباط الأجهزة (السياسية) الدقيق (وفى هذا المجال فان الممثل فوشيشى بجونياك يبرع فى دور المتعجرف) ، بين ضوضاء الميدان العام وفوضاه وصمت المكاتب المنذر.

وتتسلل المقاطع فى الفيلم لاتخرج عن هذا التعاقب الذى يحدد الرد الفيلمى، فيرد الهجوم الوحشى من جانب البوليس على كلمات «الفيوكورديليه» المختلجة وعلى شعبية دانتون. انه العنف

الذى يقابل الحقيقة. وهذه القرصنة بدورها لها لحن مضاد يصاحبها هو باروكة روبسبير المصبوغة بالمسحوق الأبيض، فالجزء الخاص بالاستيلاء على المطبعة مع اعتقال ديسين وظهور الغضب العاجز على كامى ديمولان أمام نظرة هيرون المستهزئة يحيطه كالاطار تماما مقطعان اكثر هدوءا يظهر فيهما مصففو شعر خنوعون يمسحون آثار العرق والحمى من على وجه روبسبير ويضعون على ملامحه الخالية من الانفعال قناعا رسميا، ثم نفس التسلل ومع لجنة الخصم بين قاعة اللجنة حيث يتقرر مصير دانتون وبهو الكونفسيون حيث يدعو دانتون اصدقاءه علنا الى التحقيق فى نزاهة رئيس البوليس، كل شىء يتم فى سرية المكاتب بالنسبة للبعض وفى وضح المناقشات العلنية بالنسبة للبعض الآخر.

ويكون لهذا التقابل المتواصل أحيانا سمة لا واقعية، ان بريزيبشفسكا تجد مكانا منطقيا لمقابلة فيليبو ودانتون «فى منزل الأخير» ذلك أن تحالفهما فى سبيل قلب روبسبير وانتزاع السلطة من اللجنة وبالقوة اذا لزم الأمر يحتاج بالفعل الى حد أدنى من الحيطة، وفى الفيلم يتم كل شىء علنا، بل يكاد يخاطب به جمهور المتفرجين نفسه هذا هو البعد عن الواقع الذى كان كورنى يقبله مكرها التزاما منه بوحدة المكان (فنرى فى احدى مسرحياته الزعيم الروحانى سينا يتآمر على أوغسطس بالقرب من نفس بابه) ولكن فايدا يقبله دون أى ضيق بالاكراه ومع ذلك فلا شىء (فى الفن السينمائى) يبرر ذلك (أو يحتمه)، اللهم الا الطموح الشعرى ــ الايديولوجى الى ادانة التناقض بين عالمى الظل والنور، بين المناورات السرية التى يمارسها رجال الأجهزة والمسيرة البريئة التلقائية التى يضطلع بها الشرفاء من الناس.

فى المسرحية يصعد روبسبير الى منصة الدفاع ليتولى بنفسه الدفاع عن هيرون، ولايجرؤ دانتون على التدخل وعبثا يطالبه بوردون[١٤] بذلك. ان دانتون يهجر صديقه يائسا بعد ان كان السبب فى توريطه، أما فى الفيلم فان الهجوم على هيرون بدافع الاخلاص للوطن من جانب اللجنة ليس الا مؤامرة مريرة ضد دانتون دون ان يعرف من ذلك شيئا. ويرد الاجتماع السرى الذى يخبر فيه بانيس دانتون ان انتصاره ليس الا سرابا بل يحتمل ان يسرع بنهاية: على بهجة الدانتونيين ونشوتهم بالنجاح. وهذا يعطينا المونتاج المتتابع التالى: ـ

اللجنة (−) // بهو الكونفسيون (+) / قاعة الكونفسيون (+) // اللجنة (−) البهو ــ الاجتماع السرى (+/−)

ونجد نفس التعاقب فى مشاهد المحكمة: فى الكواليس ترد المواجهة ــ والمبطنة مع ذلك بواقيات للاصطدام ــ بين محركى القضية الحقيقيين على المشهد العلنى الذى يلجأ فيه دانتون الى ضمير الشعب ضد قضاته الذين تنكروا له . ان المدعى العمومى يتهم بدوره سرا!

وتعتمد المقاطع الثلاثة التالية على نظام للمواجهة اكثر تعقيدا:

— روبسبير فى الفة غرفة، يعذبه الشك (+)

— روبسبير فى وضع العرض فى أتليه (الفنان) دافيد[١٥]، موضوعا على مقعد بلا مسند بقصد المبالغة فى قصر قامته، يجرب اكثر من وضع اكاديمى استعدادا للاحتفال الرسمى بالكائن الاسمى[١٦] فى حين يخبره فوكييه بالمجرى السيء الذى تأخذه القضية (—)

— عود الى قاعة المشاهدين فى المحكمة حيث يدافع دانتون عن نفسه ببسالة (+)

ان روبسبير فى الفن، ذلك الذى يترك نفسه على سجيته من باب الاستثناء، متضاد مع روبسبير الرسمى الذى هو مع ذلك سجار فى تحجير مايتبقى من روبسبير الأول، هو ازدواج السلطان الذى يسبب الاضطراب، وعلى العكس فان دانتون هو هو نفسه بالكامل فى كل فعل من أفعاله، ان اتيليه دافيد حيث تتجمد اللفتات والحركات يقابل المحكمة وغليان غضبكما، ان دانتون يصارع الموت بينما روبسبير يصادر — لصالحه الخاص — الخلود....

ان فايدا يعيب على بريزيبيشفسكا انها «حورت فى التاريخ تماما بحيث يكون روبسبير وحده على حق»، أما هو — كما يدعى فقد اعاد التوازن: «ان الدراما الحقيقية هى فى كون الطرفين على حق» والحقيقة ان بنيان الفيلم وايقاعه وموسيقاه تشكلا بحيث لايقران غير وجهة نظر دانتون وحده، وبالفعل لم تعد هناك مسألة، وانما بطل قضية يفرض نفسه فى دراما تحمل اسمه دون ثقل مقابل فى نفس هذه الدراما.

المسألة الدانتونية: أية مسألة هى؟

ولا يكفى لبناء تلك الصورة لدانتون سلخ روبسبير، يجب اذن قمع كل معطيات المسألة المذكورة التى استخدمت فى المسرحية، ان فايدا لايجهل ان بريزيبشفسكا قد ظلت دون الحقيقة، وهو لايطعن فى ادلتها ولكنه يقلل من قيمة تلك الأدلة لصالح العمل.

يقول فايدا «قال لى احد المستشارين التاريخيين للفيلم — البرفيسور ياجكفيتش — أنه حتى لو أمكن وقتها تملك جميع الأدلة ضد دانتون التى ظهرت فيما بعد لما كانت أية محكمة لتحكم عليه بالاعدام، واظن ان دانتون كان واعيا تماما بذلك».

وهنا نفهم لماذا حذف فايدا تدخل مبعوث «بت»[١٧] (المسرحية ١:٣) إذ كان سيعد فعلا الحرق ان يتم توصيف دانتون كخائن ميلودرامى يفخر أمام الجمهور بالخدمات التى اداها للعدو. وفى نفس اللوحة يكتسب التعديل المضفى على مشهد اللقاء من وسترمان دلالة أبعد وان كان أساسه اضعف، ان وسترمان الذى طار صوابه من جراء اعتقال انصار هربرت يدفع دانتون الى الحركة بأقصى سرعة، ان الاستيلاء السريع على اللجنة هو فرصته الوحيدة فى الخلاص، وحين يطالب أن يفسر ما قاله

يتعلثم ويتراجع، ثم «يبتلع» ماكان يريد قوله، «أوه، لاشئ بالتأكيد، لاشيء سيىء فى الحقيقة» ، ولكن مع كل هذه العدالة الثورية التى تسير فى عكس الاتجاه (ينفعل ولكنه يتكلم بصوت خفيض) «افترض انهم عرفوا انك أنت الذى عقدت الاتصالات بباتز، وكل حكاية شركة الهند هذه، وكل هذا ليس شيئا، فكر قليلا كيف سيكون سهلا بعد ذلك استنتاج انك كنت تريد منصب قاضى القضاة، وانت تعرف ان الدكتاتورية فى عرفهم هى شر الجرائم، ان الخيانة هى دعابة اذا قورنت بها، اذا اكتشف كل هذا فقد انتهى أمرك». ولايشكك دانتون فى الأساس السليم لكل تلك الاتهامات، فشركاء الجريمة لايكذب بعضهم على بعض، ولكنه يتضاحك سخرية بالخطر لأنه يظن أنه بمأمن من العقاب .

أما فى الفيلم فيجرى ذلك فى جو الكونفنسيون « الجنرال وسترمان فى زيه الرسمى يقترب مسرعا من دانتون » لكى يعرض عليه ... انقلابا ! لقد أشرنا من قبل الى مثل تلك اللا واقعية بخصوص المساومات مع فيليبو . وفى الحقيقة ان التأثير هنا يختلف ، ان فايدا لايقبل تلك اللاواقعية مكرها ولكنه على العكس ينشدها لكى ينزع عن « الشاهد » مصداقيته . ان مبادرة الجنرال وسترمان اللاواقعية تثير التهكم ، كيف يمكن ان نتخيل ان دانتون استطاع فى أى وقت من الأوقات ان يورط مع رجل عسكرى بهذه الغباوة ؟ حقا انه لايمكن لهذه المؤامرة ان تكون جادة ، الا اذا تعلق الأمر باستفزاز أو بفخ ، وهو احتمال يواجهه دانتون ولكنه سرعان مايغفله .

فى المسرحية يقر دانتون متواضعا بأنه « اغبى الأغبياء فيما يخص السياسة » لكن الذكاء الفطرى لاينقصه ، وهو يعرف عما يتكلم .

ان صورة الجنرال معدلة بالكاد فى الفيلم ، كما أن اقواله قد مسها التعديل بالكاد ، لكن هذا القليل يغير الكثير ، وعندما يضطر الى أن يفسر كلامه فهو يتعلثم كما فى المسرحية ولكنه لايبتلع ماكان يريد قوله « أوه . لاشىء محدد ، لاشىء بذى خطر ، ولكن افترض انهم تحدثوا عن منصب قاضى القضاة وأن اسمك قد ذكر ، كان دانتون يريد الكتاتورية ، أى نعم . تماما . شائعة . شائعة واحدة تجد نفسك بعدها ضائعا !! » إن ما يجعل دانتون غير محصن ليس هو حقائق الافعال ، كما فى المسرحية . انما مظاهرها ، لم تعد المشكلة هى مافعله دانتون ولكن ماتأمله بل ومافكر فيه ، واحتمال ان يكون محل شك . وشائعة واحدة تكفى لضياعه فيما يبدو ، ويلاحظ أن فايدا قد حذف كل اشارة الى باتز والى شركة الهند ، ان تورطات دانتون فى عالم الاعمال الملوث كان من المحتمل ان تنزع عن « الشائعة » وهميتها ، ويبقى الاتهام بالطمع فى الدكتاتورية ، ولكن فى هذا المجال ينتاب كل الناس الشك فى كل الناس ، ودانتون الذى ليس عضوا فى أية لجنة والذى لايتصرف بأمره أى « جهاز » والذى لايملك سوى الشارع لايقل مصداقية بالنسبة لهذا الاتهام عن روبسبير نفسه (يراجع مشهد سان جوست فى الشارع وهو يمزق « ملصقاً » ينادى بسقوط الدكتاتورية كان معلقا أسفل بيته) .

ويوم جلسة اللجنة الأولى ، فى المسرحية كما فى الفيلم تنهال الاتهامات على دانتون ويتم اللجوء الى « أمار » لمجابهة ريب روبسبير وشكوكه ، وشهادته فى المسرحية مليئة بالحجج المفحمة ، والفيلم يلجأ الى أمار ايضا ولكن هذا الشخص لايضيف الى معلوماتنا شيئا ويبدو بوضوح أن روبسبير لايهتم بشهادة قليلة المصداقية الى هذا الحد .

وساعة المقابلة التى تجرى فى مقهى « فوا » يعرض روبسبير على دانتون العفو عن جرائمه واختلاساته اذا انضم الى الحكومة ... « أنا اعرف مصدر ثروتك ، ومساوماتك مع العدو لمساعدة الملك على الهرب ، والتاج ، والسلام ، لاشىء أكثر من ذلك خطورة فى صحيفة سوابق أى انسان » . (المسرحية ٢ :٣) .

أما فى الفيلم فلا ينطق روبسبير بأى اتهام محدد ، انه يجسم أمر شائعة ما ... « يقال انك تتآمر » ويبدو عليه بوضوح انه هو نفسه لايصدق ذلك ، وتغير المقايضة المعروضة فحواها ، ليس العفو (هو مايعرضه روبسبير) فلم يعد له ان يتم على جرائم غير موجودة ، وانما الحياة الآمنة اذا أوقف دانتون هجومه على الحكومة ، ويستعمل روبسبير كلمات مغلفة بأكثر من الكلمات التى فى المسرحية .ولكن التهديد واضح والحركات التى يأتى بها الممثل (لدوره) تبعث على القلق .

وفى اللوكسمبورج (المسرحية ٤ :١) عندما يلمح دانتون الى « شابو »[١٨] واصدقائه باحتيال اعفائهم ، يرفض ان يتورط فى أية اتفاقات مع الأجانب ، ويرتجف شابو غضبا وهو يردد « الأجانب !!! ، ومن الذى قدمنا الى باتز ؟ ومن الذى خطرت له فكرة الابتزاز ؟ من الذى اقنعنا بالاشتراك فى التزوير ؟!!! وتتابع المجموعة احداث المشادة ويسليها ذلك بشدة ، وفى الفيلم حذف هذا المشهد ، لايلتقى دانتون بشابو وشركائه الا على « بنش » المتهمين ، وهو يصدم بذلك ، هذا الخلط بين الأمور السياسية والحقوق العامة اليس هو الدليل القاطع على أن القضية مدبرة ؟ ان دانتون يدين هذا « الاستهزاء بالعدالة » مثيرا بذلك بين جموع المشاهدين « همهمة استحسان » .

فى المسرحية ايضا تم غش أوراق اللعب . وكما يعلن فيليبو ففى القضية السياسية تنتهى اللعبة قبل أن تبدأ « ان مايقود السياسة ليس اعتباراتكم الأخلاقية ولكن قوانين الميكانيكا الصارمة » ، ولاشك أن بريزيبيشفسكا تحاول جاهدة ان تفهم منطق هذا النوع من القضايا وضرورتها ، ولكن ماتظهره منها يخول لفايدا الحق فى ابراز ماهو مؤلم وكريه فيها ، ومعالجة ماهرة ، ففى المسرحية يحاكم الموظف المخالف (فى دانتون) ولكن السياسى (ن) هو الذى يدان ، ومن هنا لايخطىء فايدا حين يجعل من دانتون ضحية من ضحايا أمور الدولة العليا ، وأولئك الذين يبغون ابعاده لأسباب سياسية يحتمون بنواحى ضعفه الاخلاقية ويتم بوضوح تحديد كون فساد دانتون ذا صلة بالخط السياسى الذى يمثله ، يمكن ان يخشى أى شىء من جانب رجل يبيع نفسه . وبين احتياجاته الى المال وخياناته المتعددة توجد صلة واضحة .

لقد رأينا أن الفيلم يتجاهل كل شيء عن هذه المسألة ، ان دانتون ليس فاسدا ، انه رجل يحب الحياة قليل التمسك بالمبادىء ونواحى ضعفه هى الدليل على إنسانيته ، وفيم يهم اذا كانت تصدم أبناء عصر التنوير المتمسكين بتقواهم ، سليلو مونتسكيو وبخاصة روسو اولئك ، أمثال فيليبو وروبسبير الذين يرون الجمهورية والفضيلة شيئا واحدا .

الأخلاق والسياسة :

تطور مسرحية بريزيبيشفسكا ديالكتيكية للاخلاق والسياسة لا يشوبها التهاون ، وهما يتعارضان فى البداية كما تتعارض الاطروحة مع نقضيتها ليقودا فى النهاية الى طباق يتجاوزهما معا ، وفى التحليل يبدو تماما ان للاخلاق آثارا سياسية وان للسياسة أبعادا اخلاقية ، ان دانتون هو سياسيا خطر لأنه ليس شريفا .

ويلوى فايدا هذه الاشكالية التى يقلب ويفرق نغمتها ، فالأخلاق والسياسة المتعارضان بشكل اكثر راديكالية يحتفظان فى الطباق ببقايا مما كان يفرق بينهما ، ان للسياسة آثارا انحرافية وكثيرا ماتكون السياسة « قذرة » لكن للأخلاق بعدا سياسيا لايمكن انكاره **فيظهر أن دانتون سياسيا خطر لأنه شريف ! ان الرجل العادل هو الذى يسبب الازعاج ، وكذلك الرجل القوى الذى تثير شعبيته الرعب ، يجب اذن اخضاعه أو اهلاكه ، ولاتهم كثيرا الوسائل التى تتبع أو الاسباب التى يحتج بها .**

ان المسرحية لاتخفى كون ذلك الزمان خاليا من الرحمة والعالم رهيبا ، والغد الذى يبشر بنفسه يدق اجراس مستقبل افضل هو بعيد ، لكن كما فى اكثر التراجيديات اظلاما يتبقى رغم كل شيء أمل مرهف .

ان الفيلم يدين بلا نقض ولا ابرام الجنون الثورى الذى لايلد قط غير الشمولية والارهاب . ومن هنا لحن المقصلة هذا الذى نشره الموسيقار برودروميدس فكان بذلك مخلصا لأدق نيات صاحبه واخفاها . لم يفقد الأمل بأكمله لكن المستقبل ، اذا خرج من الزمان واسقط على المكان ، لن يكون هنا .

دانتون اليوم :

ان بريزيبيشفسكا لاتحتمى بالتاريخ لكى تهرب من عصرها ولكن لتبحث عن اجابات على المسائل التى يطرحها عليها هذا العصر ، انها تكتب فى يوم ١٠ سبتمبر ١٩٢٧ الى صديقها سلونيمسكى قائلة « نحن نحيا قرنا وحشيا فى عالم وحشى ونحن أنفسنا وحوش » ان شعورا مأسوياً بالحياة يفعم عملها ونجاحه ، **روبسبير الذى فى عملها ، ذلك الذى جره منزلق محتوم بعيدا عن الهدف الذى**

كان قد وضعه لنفسه ، ان اخفاقه ويأسه والطاقة التى يستمدها ليغالب ذلك الاخفاق واليأس : لكل ذلك نبرة شخصية . وفى تلك الفترة التى كتبت فيها المسرحية ، فى نهاية العشرينيات والحرب العالمية الثانية تنذر بالوقوع ، وصراع الطبقات يمتد ويتفاقم مسببا فى كل مكان تركيزا للسلطات ! انها دكتاتورية بيلسودسكى . وعلى حدود بولندا يكتسب كل من النظامين الاشتراكى والرأسمالى زعماء أقوياء وكأنهما يريدان احكام المواجهة . انها ظروف رهيبة وبريزيبيشفسكا ترتعد من تطرف أية دكتاتورية ومع ذلك لايخطر ببالها أن تسوى بين النازية والستالينية بحجة الاستبداد المشترك أو ان تفصل بين الأشكال السياسية ومحتواها الاجتماعى أو بين المؤسسات وروابط القوة . انها لاتيأس من المستقبل حتى وان كان المنعطف الذى يأخذه يصيبها باكتئاب عميق ، ولا هى تشك فى دلالة التاريخ حتى وان تنكر هذا لنفسه ولدروسه ولاهى أخيرا تتخلى عن الثورة حتى وان حملت هذه فى داخلها الشر جذريا » .

ان تواتر الشر والخير هذا فى التطور الحتمى للمسيرة الثورية يعطى « المسألة الدانتونية » كل قوتها ومفارقتها ، وهو الذى ينقذها من البلى الذى يصيب « الموضات » الايديولوجية ويحفظ لها حتى اليوم نوعا من المعاصرة .

ينفى فايدا عن نفسه أنه اخرج فيلما « للظروف » : فلا دانتون هو (ليش فاليسا) ، ولا روبسبير هو (الجنرال ياروزلسكى) ، (ويقول) « اننى أنكر تماما ، رغم مايحاول البعض أن يجعلنى أقول ، ان يكون الأمر متعلقا بأية اشارة مهما كانت ملتوية الى الموقف البولندى » (هومانيتيه ١٩٨٣/١/٧) ولقد كان يمكن بكل سرور ان نصدقه لو أنه عرف كيف يصمد أمام الاسقاطات الساذجة والمفارقات التاريخية الموجهة والاشارات الكلامية غير الثاقبة التى تحتفظ بصلة ذات طابع مجادل مع الظروف الحالية المباشرة ، مثل طوابير النساء السلافيات والشالات على اكتافهن يصطففن أمام أبواب المحال التجارية ، والاشارة الى حرية الصحافة التى لا تدرى موسكو عنها شيئا ، ودانتون ـ فاليسا الذى يستفتى ويأخذ بشهادته عن تهاون الزعماء الذين تم اقصاؤهم ، والتلميح الى البوليس السرى والمجرم الذى يقوده ، والتشهير بالمتفرجين الخاملين المتكتمين فى عزلة « مكاتبهم » .. الخ ، ان الأمثلة تتتابع بوفرة ، ولايكاد المرء ينتهى من ذكرها ، واذن فمن الصعب الانكار .

ولكن من الصحيح ايضا ان فايدا يتبقى ان يعطى عمله ثقلا ذا أبعاد تفوق ذلك ، وتفوقه الى الحد الذى تبدو فيه معا هائلة وتبسيطية ، هذا اذا لم نأخذ فى الاعتبار الرونق المطلوب ان يضيق الاعلان على منتج يراد بيعه : « العالم الغربى ، ذاك هو دانتون . عالم الشرق هو روبسبير ! » ان فايدا يهنىء نفسه على التوقيت المناسب لفيلمه الذى يستجوب حكومة فرنسا الاشتراكية ، ومن عجب أنه يطلب من بلد لم يكد يركب الحافلة ان يهبط منها فى المحطة التالية « فى أية لحظة تتوقف الحكومة الاشتراكية ؟ الى اين نذهب ؟ اين يجب ان نذهب ؟ والى أى مدى ؟ (قصاصات

الصحف) ومن الواضح ان الفيلم يخص اكثر مايخص دول الكتلة الشرقية (التى لايسميها فايدا بالدول الاشتراكية) : السلطة الشمولية ، تحريك الجماهير ، محاولات فرض الوصاية على الفن ... الخ ، ان فايدا يظن أنه يكتشف فى الثورة الفرنسية « جرثومة كل العناصر التى تم تطويرها بعد ذلك » والتى كانت موضع خبرته الشخصية طوال حياته ، ولايخالجه الاحساس بأنه لايعامل التاريخ بنزاهة ، ولكنه فحسب يتسول منه مايعينه على التحديث . وهو اذ يقود عملا فنيا مشتركا انتاجه بين فرنسا وبولندا « مع إسهام وزارة الثقافة و (مؤسسة) الفيلم البولندى » يدعى أنه — تحت ضغط الحرص والدبلوماسية — يمسك بالميزان العادل بين « العاملين » : (ويقول) « إنه من الصعب دحض روبسبير ، ولكن حجج دانتون على العكس هى قريبة جدا الينا . التوقف ؟ الاستمرار ؟ هاهو سؤال لم يجب احد عليه بعد ولذا كان من الصعب أن أقدم أنا عليه إجابة ما (قصاصات الصحف) وفى الحقيقة أنه يقدم تلك الاجابة دون أى لبس ! فمنذ البداية يتضح ان اختياره قد استقر .

ان بريزيبيشفسكا تفكر وتتساءل ، أما فايدا فيسوى حساباته ، ومن الممكن أن نفهمه ، ولكن من المؤسف ان يتم هذا على حساب « الكيف » فى العمل الفنى ، لقد جعل من مسرحية لاينقصها العمق منشورا لايرهق نفسه بدقائق الأشياء والأحوال .

ان بريزيبشفسكا تصور لحظة من مسيرة طويلة : ان الشعوب تتحرر بثوريتها وبثوراتها حتى وان كانت حبالى بالاخفاق اكثر منها بالنصر ، ان ١٧٨٩ و١٩١٧ يسجلان مرحلتين رئيستين على طريق انعتاق الشعوب ، وبريزيبشفسكا توقع بمسرحيتها فى هذا السجل ، وهى تعترف أنها « غير قادرة على اقتراح شيء للمستقبل اللهم الا اذا كان على أساس قياس الأحداث على بعضها » ان التاريخ الذى يشبه نفسه احيانا يتجاوز نفسه دائما دون تكرار» .

أما بالنسبة لفايدا فعلى العكس ندور فى دائرة ، ان نفس الشطط يؤدى الى نفس الأخطاء . والسؤال الذى يستبد به هو اذن : كيف سنتوقف ؟ ان قياس الأحداث على بعضها يختفى لتحل محله الحكمة ! والتاريخ الذى يشبه نفسه دائما يكرر نفسه دون ان يتجاوزها .

كيف يمكن فى حماء الفعل الاحتفاظ بالصلة مع القاعدة ؟ ماذا نفعل لكى لايمنع تشخص السلطة تدخل الشعب المتقن فى صنع تاريخه بنفسه ؟ لاشك ان الحشود الشعبية اليوم اكثر وعيا وافضل تنظيما ولكنه حتى هذا لاينفى حتمية لامفر منها لتركيز العملية كلها حول افراد يكونون هم الزعماء ، بل وأكثر من ذلك ، حول زعيم واحد (خطاب بريزيبيشفسكا الى سلونيمسكى) ، ذاك هو « الشر الجذرى الذى فى الآلية الثورية » . هو التساؤل الذى أثاره فوفيل . أولئك الزعماء الذين يفرضهم الموقف والذين يصعب التحكم فيهم الى هذا الحد يجعلون من الدكتاتورية تهديدا دائما

وانحرافا يكاد يكون واجبا ، وليست هذه الدكتاتورية بشر فى حد ذاته اذا كان الذى يمارسها اسمه روبسبير ، أو اذا كان اسمه دانتون ؟

فى نهاية العشرينيات كان هذا الاشكال معاصرا ، فكم من الغوغائيين وقتها لم يضللوا الحركة الشعبية ؟ وكيف كان يمكن تجنب ذلك اذا كانت الاكاذيب دائما أقرب الى متناول الشعب من الحقيقة ! يجب اذن ألا يستهان بغوغائية دانتون ولابسيطرته على الجماهير « بالطبع ان الرجل المستنير يبتسم بحزن ، ولكن مخ الشعوب ليست فيه استنارة (...) يا أنتوان لو ان دانتون كان أمهر من ذلك لاستطاع استعادة الملكية فى أقل من شهر » (المسرحية ٢ : ٤) ان روبسبير يعتب على سان جوست الشاب أنه يهمل من دور الايديولوجيات ومن سلاح الدعاية ومن قوة الكلمات « الكلمات ! أو ليست الكلمات هى التى أطارت كل قرى فرنسا شظايا فى سنة تسع وثمانين ؟ من الذى يساند ايمان الناس ؟ ما الذى يعطى الثورة معنى واتجاها ؟ بماذا تعبر حياة الانسان الروحية عن نفسها ؟ الكلمات ! » (المسرحية ٢ : ٤) ، نحن نعرف ان الأفكار والكلمات التى تعبر عنها تكتسب قوة مادية حين تتملك الجماهير ولكن هذا ينطبق على الأفكار الحسنة كما ينطبق على الأفكار السيئة ، على تلك التى تنير للشعوب مصالحها الحقيقية وتلك التى تودى بها ، ان الهلوسات الخطابية على طريقة دانتون والاقتناعات سلفا التى تفيد منها الرجعية لها فى البداية ثقل يفوق ثقل الايديولوجية العلمية التى هى فى خدمة التقدم .

طالما لم يستطع الشعب بعد أن يذرو بذور الحقيقة من قش الكلمات فسيتصرف كالاعمى ، مطمئنا الى يد من يقوده وان قاده الى التيه ، واذا كانت الدكتاتورية تفرض نفسها بعد اعدام دانتون « فان معنى ذلك أن الشعب ليس بقادر وحده على حكم نفسه ، ومن ثم يترتب بداهة أن الديموقراطية — وهى أساس حياة الوطن — ليست الا وهما باطلا » (المسرحية ٥ : ٥) واذا كان الأمر كذلك فقد أخفق روبسبير ، وهذا الاخفاق مع ذلك لايجعل دانتون هو الذى على حق ، أن احتقار هذا للجموع يقل ذكاء عن احترام روبسبير لها والذى خاب أمله . وكما يذكر سان جوست صديقه اليائس فان الجموع « هى ايضا التى استولت على الباستيل والتى نفذت الى قصر التويلرى ، وفيه ربما خدشت « الباركية » قليلا ولكنها لم تأخذ ملعقة واحدة معها على سبيل الذكرى ، وهى أخيرا التى لم ينتزع منها منظر عودة الملك الشائنة من فارين آهة تحية واحدة » (المسرحية ٥ : ٥) ان يأس روبسبير العميم من الجماهير هو بحجم حبه لها ، ولاتشابه اذن مع الاحتقار الذى يكنه أمثال دانتون لمن هم دونهم طبقة ، أولئك قد اختاروا معسكر السادة ليمارسوا منه المقهورين .

ان المأساة تتولد من الانفصام بين وعى الشعب والمتطلبات الموضوعية التى يفرضها الموقف ، وهذا الانفصام هو الذى يجعل تركيز السلطات بل والدكتاتورية شيئا حتميا ، ان بريزيبيشفسكا على

اقتناع أنه فى سنة ١٩٢٩ بدأ الانفصام يقل . ان الشعب يتكون ويتعلم ويظفر باستقلاله ، ويبدأ يتحقق ماكان يبدو مستحيلا فى عهد روبسبير .

لكن الاشكالية التى يتم تصويرها فى المسرحية تحتفظ براهنيتها ، ان الحقيقة الثورية لاتفرض نفسها من تلقاء نفسها كبدهية بسيطة ، ان نوعا من الانفصام يظل طويلا ، ومن هنا ضرورة احلال دكتاتورية الشعب محل دكتاتورية البورجوازية ولو لفترة وجيزة .

ان دانتون الذى يصوره فايدا لايشارك ذلك الذى تصوره بريزيبيشفسكا نفس احتقاره لسائر الطبقات ، أولا لأنه لايوجد فى الفيلم طبقات ولا صراع بينها ، وثانيا لكون هذا الاحتقار سيؤدى الى عكس الهدف المرتجى ، ان دانتون يائس مثل روبسبير ولكن المسألة لم تعد مسألة عجز وقتى أو عمى عمره لحظة انما هو ثاقب النظر بأكثر مما يجب وللأسف فان يأسه له مايبرره تماما ، ليس الجمهور المنزل المتغير بذلك الذى يمكن الوثوق بكلامه .

الحرية أم المساواة !

ويجمع فايدا بين نسختين لنفس المشكلة ، تلك التى كانت فى القرن التاسع عشر تضرب المساواة بالحرية وشبيهتها الممسوخة حاليا التى تواجه الديموقراطية بالشمولية ، فيرد دانتون على روبسبير الذى يؤكد « اننا قمنا بالثورة لنحقق للشعب المساواة » بقوله « لكنك تقضى وقتك فى قطع الرقاب التى تطول ! » وبالفعل لكى يفرض المرء المساواة يجب ان يجرم فى حق الطبيعة البشرية ، بل وهذا الاجرام ايضا لايفيد فى بلوغ النتيجة المأمولة . ماقيمة المساواة دون السلام ، والعدالة ، والحرية خاصة ؟ لاشىء سوى الفاقة والارهاب ... هاهو ذا بحق ثمن مذهب المساواة الذى لم يعرف احد اصلا كيف يتكيف معه .

الحرية أم المساواة ؟ ان فايدا فى مجلة « ايماجو ٢٠٠٠ » يدلى بالتساؤل التالى « هذا التناقض المأسوى : ايجب التضحية بشىء أو بآخر وان وجب فبماذا فى سبيل الابقاء على الحرية ؟ » ومن عجب ان الفيلم يتفق مع نيوليبرالية نخبوية تواكب رأسمالية ديناصورية وحشية لم تنقرض بل عادت لتكون احدث طرازا .

فى اللوكسمبورج (المسرحية ٤ :١) حيث كان المهزومون عقب كل أزمة سياسية يتكأكاون بعضهم على البعض ، يعتب اثنان من الجيرونيين على كامى ديمولان مسئولياته فى تصفية حزبهما ، ان كامى ليس ضحية بريئة ، ان الدم يلطخ يديه . وينبرى اثنان من الملكيين للدفاع عنه

ويقول أولهما « دعوه فى سلام ! ان صحيفة « الفيوكوردي‌ليه » قد أتابت تماما عن اخطاء (صحيفة) « المدعى » » ثم يقبله ، والثانى يشكره « باسمْ فرنسا » كما يقول واضعا النقط فوق الحروف دون أى تهكم ، واذ يحس ديمولان بشىء من العزاء يتآخى معهما ، وحين يكتشف أن من بين احضانه هما الكونت ديستان والفيكونت ديستان « يتراجع بغتة كالملدوغ » ثم يضيق من اضطرابه ويصافحهما ، ان الدرس واضح وشديد الحالية فى نظر بريزيبيشفسكا : من يهاجم اصدقاءه يحتضن اعداءه ولايلبث ان ينضم اليهم : ان اعداء الأمس هم حلفاء الغد ، فإن هذا بالفعل هو الدور الموضوعى أمام التاريخ لصحيفة « الفيوكورديليه » ، وبخاصة للعدد الشهير السابع منها ، وهذا هو منذ الأزل منطق صراع الطبقات الذى لايرحم .

انه فى معتقل « الكونسيرجرى » الذى هو عتبة الموت حيث ينقل هذا المشهد منقوصا ، يعبر دانتون رواقا معتما بين سياجين من المحكوم عليهم بالاعدام الماثلين وراء قضبان الزنازين وتمتد نحوه الأيدى ، من يصافحه ومن يناديه ومن ينشب فيه اظفاره فجأة يصارحه بحقده وشماتته فيه لأنه قد اشتبك بدوره بين تروس الآلة التى بدأ هو تحريكها ، ويحتمل دانتون آلامه وقد اغرقه كما نعرف شعوره هو بالاثم ، والاشارة الى تصفيات الستالينية واضحة ، ومن الصحيح أنها تركت فى ذاكرة الشعوب الاشتراكية اثرا لايمحى .

ان فايدا يتجاهل فى نقله المنقوص تدخل الملكيين . وقد تكفلت الحياة على طريقتها الخاصة بتعويضه عن ذلك النسيان ، إن مجلة « أسيى دى فرانس » (ملامح فرنسا) الملكية تهنىء نفسها على كون فيلم فايدا ــ الذى خطط ونفذ لاعداد الفرنسيين للاحتفال لطريقة لائقة بالعيد المئوى الثانى لثورة ٨٩ ــ هو فى الحقيقة « احد منشورات الثورة المضادة » وتضيف هكذا يتحدث الأمراء « لننصف فى نفس الوقت فايدا لأنه جرأ على أن يتهجم على مفهوم معين للثورة الفرنسية (....) أما ــ الملكيين ــ فنعرف جيدا مايجب علينا » (عدد ٨٣/١/٢٠) وآخرون مثل الأمير يونياتوفسكى[١٩] يقولون ببساطة « شكرا يا فايدا ! » وآخرون ايضا مثل بيير أندريه يبدون اعجابهم بفايدا لأنه « على غرار دانتون هذا نفسه .... يريد ان يبقى داخل بلاده يناور لمقاومة الشيوعية معرضا نفسه للخطر بدلا من أن يختار منفاه ويعلن منه موقفه ضد الشيوعية دون أى خطر يصيبه (روك ٨٣/١/٢٩) ولكن ــ يضيف بيير أندريه وقد سال لعابه ــ « هل يكفى هذا ؟ ان هذه الفرضية المذهلة يمكن شرعيا أن تقلب على وجهها الآخر : لماذا وجب على فايدا ــ الذى التزم داخل بلاده بلغة الحقيقة واثبت دائما شجاعته وذكاءه ــ ان يقوم خارج بلاده بارتكاب ذلك العمل الملىء بالتنازلات المقدمة الى الموضات الايديولوجية ، التافهة من الناحية الفكرية ، والمخيب للآمال الى هذا الحد على المستوى الفنى ؟ ذلك أننا لاننسى العظمة المأسوية فى فيلم « الرماد والماس » والقوة والمرارة فى فيلم « رجل من الرخام » والقسوة الممزقة فى فيلمه « بلا محذر » ، غير مضطرين ان نذكر عناوين اخرى لاعمال ذات أثر من تراث سينمائى بهذا الثراء .



إنها لمهمة محزنة أن يأخذ الكاتب على عاتقه ان يبرز كون فنان حظى من قبل بحب هذا الكاتب واحترامه قد أتى عملا (فنيا) آثما بقدر مايبدو كذلك من الصلف وبلا جدوى ان يلقنه درساً .

ويظل دانتون (الفيلم) مع ذلك وثيقة بالغة الأهمية فى سياق تاريخ الأفكار وصراع المذاهب .

على هامش المقال

اجرى المؤرخ آلان ديكو حديثا وهميا مع روبسبير فى العدد ٣٣٦ من مجلة Historia الصادر فى نوفمبر سنة ١٩٧٤ وان كان تخير اجابات روبسبير من النصوص التاريخية الأصلية دون أن يغير فيها حرفا ، ورداً على سؤال حول اعدام دانتون قال روبسبير :

« وكان دانتون أعدى أعداء الوطن لو لم يكن أيضا أنذلهم ، يدبر جميع الجرائم ويتورط فى كل المؤامرات ، يعد المجرمين بأن يهبهم حمايته ، والوطنيين ولاءه ، كان ماهرا فى تبرير الخيانة بأعذار تمت الى الصالح العام .... كانت كلمة الفضيلة تضحك دانتون ، وكان يطربه ان يقول أن ارسخ الفضائل هى تلك التى يمارسها كل ليلة مع امرأته . كيف يمكن لرجل بعيد عن أية فكرة عن الفضيلة أن يكون هو المدافع عن الحرية ؟ »

هامش آخر

احصى الباحث الالمانى ريتشارد تيبرجر عدد الجمل التى وردت على لسان دانتون وسائر الشخصيات ــ وذلك فى المجلد الذى أصدرته المطابع الجامعية الفرنسية سنة ١٩٥٣ على نفقة المعهد الفرنسى للدراسات الالمانية والذى تضمن نشرة جديدة للنص الألمانى وترجمة له الى الفرنسية وتعريفاً بالشاعر جورج بوشنر وايضاحا للمصادر التاريخيه التى رجع اليها مع تحديد المواضع التى اقتطف منها جملة فى كل مصدر ــ وهذا الاحصاء هو على النحو التالى :

دانتون : ١١٨ جملة
كامى ديمولان : ٤٧ جملة
روبسبير : ٢٩ جملة
هيروشيك : ٢٣ جملة
سان جوست : ٢٢ جملة

زوجة دانتون : ٢٠ جملة

لوسيل زوجة كامى ديمولان : ١٣ جملة

فيليبو : ١٢ جملة

فوكييه تانفيل : ١١ جملة

ليجندر شريك لوسيل فى جريمة الاتصال بالعدو : ١١ جملة

المجموع : ٣٠٦ من بين ٥٠٩ ، توزعت المائتان وثلاث جمل الأخرى على شخصيات ثانوية ، وافراد لم يذكر أسماؤهم اشير اليهم بكلمة « مواطنين » .

هوامش البحث :

(١) ستانيسلافا بريزيبيشفسكا « المسألة الدانتونية » نقلها من البولندية الى الفرنسية وقدم لها دانييل بوفوا . سلسلة الكلاسيكيات السلافية . الناشر لاج دوم (عصر الانسان) لوزان ١٩٨٢ . وكل ماورد فى المقال خاصا بفن بريزيبيشفسكا وحياتها مأخوذ من مقدمة دانييل بوفوا الرائعة .

(٢) ناقد فرنسى وأستاذ جامعى ساهم فى فترة ما فى التدريس بقسم آداب اللغة الفرنسية بجامعة الاسكندرية ، وهو رومانى الأصل . ا .ع .ب .

(٣) آلجيرداس جريماس « السيما طبقا (علم الدلالة) البنيانية » (بالفرنسية) لاروس . باريس ١٩٦٦ . وقد طبقت آن أوبرسفيلد هذا « النموذج المشهدى » على المسرح بدقة وخصوبة فى كتابها « قراءة المسرح » (بالفرنسية أيضا) . ايديسيون سوسيال (المنشورات الاشتراكية) باريس ١٩٧٢ .

(٤) كان سان جوست فى الثانية والعشرين من عمره عند قيام ثورة ١٧٨٩ . كان الساعد الأيمن لروبسبير وان فاقه واقعية وقدرة على ادارة شئون الدولة مات معه على المقصلة . ا . ع . ب .

(٥) كان كامى ديمولان فى التاسعة والعشرين عند قيام الثورة ، انضم الى روبسبير ثم انقلب عليه ، كلفه كتاباة فى « الفيوكورديلييه » ضد الثورة حياة ، اعدم على المقصلة فى الرابعة والثلاثين ا.ع.ب .

(٦) منطبق هنا بالمعنى الهندسى أى مساو ومضاد معا ا.ع.ب .

(٧) بمعنى مرضى الطفولة اليسارى .ا.ع.ب .

(٨) كان فاديه فى الثالثة والخمسين عند قيام الثورة ، شديد العداء للجيرونديين ولروبسبير معا ، وهو إرهابى قديم ، كما انه مهندس يوم ٩ ترميدور (اعدام روبسبير) . توفى سنة ١٨٢٨ . ا.ع. ب .

(٩) كان هيبرت فى الثانية والثلاثين يوم قامت الثورة ، وهو صحفى واسع الاطلاع ، تبنى قضية المعدمين (الصان كلوط) ومات على المقصلة فى السابعة والثلاثين ا.ع .ب .

(١٠) لوسيل هى زوجة كامى ديمولان ولحقت به الى المقصلة . ا.ع.ب .

(١١) كان جوزيف وسترمان فى الثامنة والثلاثين عند قيام الثورة وهو صديق دانتون والذى نفذ عملية احتراق قصر التويلرى ، أشرف على مجازر اقليم « الفنديه » ومات مع الدانتونيين على المقصلة فى الثالثة والاربعين .

(١٢) كان فوكييه تانفيل فى الثالثة والأربعين عند قيام الثورة وهو قريب لكامى ديمولان ، كان وكيلا للنيابة فجعلته الثورة مدعيا عاما ، تنصل من روبسبير فلم يعدم معه لكن الكونفسيون لم تغفر له فاعدم بعده سنة ١٧٩٥ ، وقيل أنه يومها صافح الجلاد الذى كان يعرفه جيدا ! ا .ع.ب .

(١٣) نسبة الى مانا النبى القائل بثنائية الكون بين النور والظلام .ا.ع.ب .

(١٤) كان بوردون فى الخامسة والثلاثين عند قيام الثورة ، اصبح موضع احتقار روبسبير لتآمره ، انتزع جسد مارا من البانتيون ليلقيه فى المجارى . توفى فى الثالثة والخمسين سنة ١٨٠٧ .ا.ع .ب .

(١٥) كان لويس دافيد فى الواحدة والاربعين سنة قيام الثورة ، فنانا ذا شهرة طويلة وحائزا على الجائزة الكبرى الأولى من روما ، وهو المنظم الكبير للاحتفالات الثورية بزخرفاته ولوحاته . مات فى المنفى بعد عودة الملكية وماتلاها عن سبعة وسبعين عاما سنة ١٨٢٥ . ا .ع.ب .

(١٦) الكائن الأسمى هو الذى احل قادة الثورة الفرنسية عبادته محل الديانة الرسمية للدولة .

(١٧) كان وليم بت فى الثلاثين عند قيام الثورة الفرنسية ورئيسا لوزراء انجلترا من قبلها بست سنوات ، وصفته الحكومة الثورية الفرنسية بأنه « عدو الجنس البشرى » . توفى سنة ١٨٠٦ .ا. ع .ب .

(١٨) كان فرانسوا شابو فى الثلاثين عند قيام الثورة ، وهو قس ترك سلك الكهنوت ، فاسد الأخلاق ومحب للذات ، تورط فى عملية شركة الهند ، اعدم سنة ١٧٩٤ .ا. ع .ب .

(١٩) وزير الداخلية فى حكومة جيسكارديستان . وهو بولندى الأصل . ا .ع .ب .

الحرية ، المساواة ، الإخاء :

الايديولوجية والتغريب فى منابع

الليبرالية المصرية

د. أمينة رشيد

قدمت هذه الورقة فى ندوة حول « الثورة الفرنسية والعالم العربى الاسلامى » ، أقامها المركز الفرنسى للدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية فى مصر (CEDEJ) ، من ١٧ إلى ٢٠ مايو ١٩٨٩ ، بمناسبة مرور مائتى عام على قيام الثورة الفرنسية .

وتناولت الندوة محاور مختلفة لهذا الموضوع بين الأحداث التاريخية والفكر والايديولوجية والعلم وتبادل الخبرات ، وغيرها من صور مختلفة ، كونتها الأقطار العربية وتركيا عن الثورة الفرنسية : هل كانت نموذجا لحركات ثورية أو فكرية مماثلة أم معوقا لتطور رؤى أخرى من داخل ثقافات مختلفة ؟ هل أحدثت نمواً لاتجاهات تحريرية أم بررت لتكوين ايديولوجية فئات أو طبقات معينة فى المجتمعات التى استقبلاها ؟

دفعتنى هذه الأسئلة الى الاشتراك فى الندوة بورقتى .

* * *

تركزّت ورقتى حول صورة باريس التى نراها فى بعض نصوص القرن التاسع عشر فى مصر ، وحول نموذج الحياة الدستورية فى أوربا كما تخيلها بعض رواد نهضتنا . وتوصلت الى أن الرؤية المكوّنة عن باريس والديمقراطية الأوربية والحرية فى فرنسا كانت جزءاً من ايديولوجية وتغريب ساهما فى تكوين الوعى الطبقى للبرجوازية المصرية الناشئة فى تبعيتها للغرب .

لقد أخذت مفهوم « الايديولوجية » بالمعنى الذى نجده عند الفيلسوف الفرنسى التوسير : أى كمجموع الأفكار والصور والأساطير ، المرتبطة بممارسة فئة اجتماعية ، والتى تكوّن العلاقة الخيالية لأعضاء هذه الفئة بالواقع . أما « التغريب » فهو النظر الى الواقع انطلاقا من الأسطورة ، حيث تخدم نواقص معرفة ما وأوهامها — وربما ازدواجياتها — تكوين سلطة فكرية وسياسية . فكأن التوسير يرى أن ايديولوجية الحرية فى فرنسا (كل البشر أحرار بما فيهم العمال الأحرار) فى ضحى الثورة الفرنسية ، سمحت للبرجوازية الفرنسية أن تتكون كطبقة سائدة لاستغلال طبقات مسودة .

أما فى مصر وفى غياب شروط موضوعية لتكوّن البرجوازية ، فقد بررت ايديولوجية الحرية تأسيس البرجوازيات التابعة التى رددت أجيالها المتتالية مفهوم الحرية كشعار بلا تحقق والنمط الدستورى الفرنسى كنموذج للسلطة بلا مقابل فى الواقع ، بينما لن تتجاوز المساواة أبداً لوائح البرامج الانتخابية ، وستظل الأخوة تجمع بين أعضاء الفئة الواحدة إلا فى بعض استثناءات نادرة .

فى هذا المنظور ، درست صورة باريس ، والدستورية الأوربية فى ثلاث فترات قادتنى من الوعى الزائف الى المعرفة بالواقع بالتالى :

(١) بناة الإيديولوجية :
أ — رفاعة الطهطاوى .
ب — على مبارك .

(٢) ضغوط الواقع :
أ — أحمد عرابى .
ب — عبد الله النديم .

(٣) أزمة منحنى القرن :
محمد المويلحى .

بناة الايديولوجية :
أولا : رفاعة الطهطاوى

استخلصت من « **تخليص الإبريز فى تلخيص باريز** » ثلاثة عناصر أساسية تكوّن عظمة باريس بالنسبة له :

— الدراسة والمعرفة : اكتشف رفاعة فلاسفة التنوير وقراءة التاريخ . فى فلسفة التنوير لم يفرّق بين الفلاسفة وكاتب مسرحى كراسين ، وكاتب لمقال عن المعادن . المهم أن هؤلاء يوجهون الانسانية نحو العقل والحق الطبيعى .

— أخلاقيات العمل والتقدم التى جعلت من فرنسا بلداً مزدهراً ومنتجاً . بشكل ساذج كان يرى كل الفرنسيين رجالاً مشغولين بالبحث وفحص كل القضايا بجدية .

ـــ الدفاع عن الحرية والعدل والانصاف : اشترك الطهطاوى فى ثورة ١٨٣٠ فى فرنسا ، ولم يدخل فى التحليل السياسى للأحداث ، ولمضمونها الطبقى ، بل تحمس لدفاع الشعب الفرنسى عن الحرية . فكان يرى ـــ مثلاً ـــ أن شارل العاشر فقد عرشه لأنه تخلّى عن الحرية . وكان يسمى الثورة الفرنسية الأولى ١٧٩٨ أول معركة للفرنسيين عن الحرية ، وأن الشعب كسب المعركة والحرية فى ١٨٣٠ .

ومن خلال تمجيد باريس والحرية ، أرى أنه يرى قوة نموذج مثالى ، لكن فى غياب شروط الإمكان التى كانت تجعل من هذا النموذج ممكنا . حدث تقييم للآخر ، على حساب معرفة حقيقية للذات ، لكن فى إطار جهد محمد على لصنع مصر الحديثة ، ساهم رفاعة فى تكوين بنية فوقية مؤسسة حول بناء مدارس وبرامج حديثة للتعليم ، وكان هذا البناء سينهار بعد تكتل أوربا ضد محمد على ليبقى من كل هذا مفهوم دولة قوية ، الذى سنجده فى أعمال على مبارك .

مشروع الحرية عند رفاعة إذن مشروع هش ، تمخض عن المدارس التى انهارت فيما بعد .

ثانيا : على مبارك

درس على مبارك فى باريس ١٨٤٤ ـــ ١٨٤٩ . ونجد عنده صورة ممجدة لباريس (كتاب علم الدين ـــ المجموعة الكاملة) :

« وليس فى الامكان حصر مابها من الغرائب ، ولاضبط مايحدث فيها من العجائب ، فإن الإنسان ـــ ولو أطال بها المقام ـــ واتخذها وطناً مدة من الأعوام ، لايمكنه حصر بعض ذلك » .

الصورة المعظمّة لباريس مازالت موجودة ، لكن محاور التقييم اختلفت . فهنا لايدور الوصف حول نظام الدراسة والعقل ، ولكن حول ازدهار التجارة ونمو المدينة . فالتجارة الباريسية مؤسسة على النظام والمحلات الجميلة والبائعات الجميلات . وهو يركّز على أن باريس مركز العالم ، ومبانيها عظيمة وشوارعها واسعة ، وحياتها المدنية منظمة .

ومن ناحية أخرى ، عندما يتساءل الأب والابن عن أسباب هذه العظمة ، نجد أن صانعيها هم الملوك الكبار والمهندسون العظام وليس الثورة الفرنسية ، على عكس رفاعة الذى مجدّ الثورة من أجل الحرية حتى لو كانت شكلية .

يقول على مبارك (ص ٢٦ من نفس الكتاب) عن فترة ماقبل ثورة ١٧٩٨ : « فكانت باريز فى تلك الأيام على غاية فى التقدم ، وكثر بها المؤلفون ، ورحل إليها كثير من أهل أوربا ، وخففت فيها العقوبات ، فكان كل إنسان يتكلم بحرية ، ويكتب مايشاء من أحوال الخلق ، سواء كانت خصوصية

أو عمومية ، سياسية أو دينية ، وظهر فيها رجال ذوو أفكار فألفوا كتبا انتشرت فى سائر الأقطار ، فانجلت عنهم غياهب الجهل ، وتميزوا على غيرهم بالعقل » .

على مبارك يتجاهل أو يريد أن يتجاهل أن هذه الحرّية لم تكن مطلقة ، وأن سجن الباستيل وسجن فانسان كانا مازالا موجودين . وكثير من هؤلاء الفلاسفة مروا على هذه السجون . يعود على مبارك ليعلق على أحداث الثورة (ص ٢٨٣) :

« فنشأ من ذلك أمور لايحصرها لسان ، ولايحيط بها جنان ، كما هو مذكور فى تواريخ الأمة الفرنساوية ، فترتب على ذلك تدوين الأحكام السياسية والقوانين الفرنساوية ، وظهر نابليون بونابرت ، وتعصّت الدول على الأمة الفرنساوية ، فانتصر عليهم » .

فهو يتجاهل الثورة ، واذا ذكرها يتحدث عن أحداث بشعة جرت فى الثورة ، لينتقل إلى عظمة نابليون .

وموقف على مبارك من بونابرت مزدوج ، فهو رجل عظيم ، أسس القوانين وكسب حروباً . لكن عند الحديث عن دخول جيوشه مصر ، ومن ناحية أخرى يقدّر دخول تشريعات واحترام الإسلام ، والمطبعة ، لكن يدين الرعب الذى مارسه العساكر فى الشارع . وهناك فصل عن هذا الرعب بعنوان « الفرنسيس فى مصر » .

وفى الصراعات التى سبقت الثورة العرابية ، يقف على مبارك ضد عرابى ، مع الوزارة الأوربية . والحقيقة أن دوره العام وعلاقته بالسلطة وخدمته للوزارة الأوربية ، غالباً مايفسّر نواقص معرفته وتقييماته السيئة للثورة الفرنسية .

كان على مبارك مؤمناً بالسلطة القوية ، وعدوا للفوضى ، مشغولاً ببناء مدن مهمة .

استخرجت من كل هذا أن رؤية على مبارك كانت ، هى الأخرى ، حسب النمط الأوربى ، وكذلك لم تكن الشروط متوافرة للازدهار التجارى والعمرانى . كان مبارك يرى المخرج فى نقل التكنولوجيا الأوروبية فى ظلّ سياسة تابعة ، ولم تكن لديه فكرة الاستقلال مثل عرابى ، ومثل الأفكار التى ظهرت فى نهاية القرن .

٢ ــ ضغوط الواقع

أحاول هنا أن أظهر أن نصوصاً أخرى فى هذه الفترة ــ قبل ثورة عرابى ــ تبين أن واقع مصر كان مختلفاً عما نقرؤه من بناة الايديولوجية كالطهطاوى ومبارك . هنا يظهر من خلال عرابى وكتابات

النديم ، ليس تمجيد أوربا بل التنديد بالسيطرة الأوربية ، وبحكم الفرد فى مصر ، أى : مايعدّ الضغوط الحقيقية على مصر فى تلك الفترة .

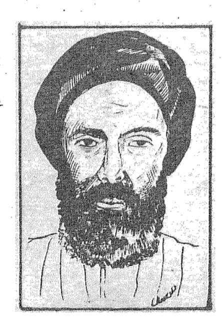
١ ــ عرابى : فى « كشف الستار عن سر الأسرار » يقول عرابى أنه كتب هذا الكتاب ليكشف عن حقيقة ماحدث ، ولم تذكره الصحف ، حقيقة أواخر عهد اسماعيل ، بمشاكله الأساسية : الديوان واستبداد الحكم الذى يسيطر عليه انجلترا وفرنسا ، وكانت وراء القرار السياسى ولعبة المالية .

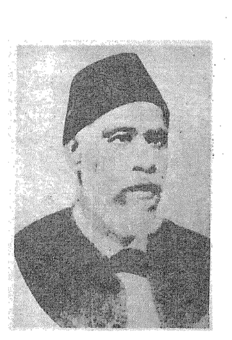
القيمة الوحيدة التى تتبقى من النموذج الأوربى هى النمط الدستورى . يقول عرابى عن يوم عابدين أنه طلب من الخديوى أمرين : « إسقاط الوزارة المستبدة ، وتشكيل مجلس نواب على النسق الأوربى » (محمود الخفيف ــ أحمد عرابى : الزعيم المفترى عليه ــ ص ١٠٢) .

٢ ــ عبد الله النديم : الفرق بين عبد الله النديم وبين رواد النهضة الأوائل أنه يترك أرضية الايديولوجيا الى وصف الوقائع . فحين يتحدث عن التجارة الأوربية ، يتفهم ظروفها ، فلا يصفها بانبهار ، بل يتحدث عن شروطها وجديّتها وتكوين « فكر الجدوى » عند التجار الأوربيين . ويضيف أن هذه التجارة عندما تنتقل الى بلادنا ، نجد سلبيات التدخل الأجنبى . فهو يدين التجارة الأوربية عندما تنتقل هنا ، لأنها لاترى سوى مصلحتها ، ويدين ايضا كوادر بلادنا فى تقليدها للنواحى السيئة مثل الفساد ونمط الحياة واللغة والخمر والترف وفقدان الهوية .. إلخ .

وفى حواره « كان ويكون » (عندما كان مختفياً) يناقش شخصا فرنسياً حول أسباب انحلال الشرق وازدهار الغرب ، يركز على أن هذا الحوار انسانى الأساس ، دون اعتبار لاختلاف الجنس والدين ، فعند عبد الله النديم تزول أسطورة باريس وتمجيدها ، وتحلُ محلها فكرة السيطرة الأجنبية ، والدفاع الواضح عن هوية مهددة ، وهو مانجده ــ كذلك ــ فى حديث عيسى بن هشام للمويلحى .

٣ ــ أزمة منحنى القرن : انحدر محمد المويلحى من أسرة غنية ، أضيرت بعد التدخل الأوربى فى مصر ، فى القرن التاسع عشر .


عبد الله النديم


على مبارك

وفى كتابه « حديث عيسى بن هشام » ــ فى الجزء الثانى المسمى « الرحلة الثانية » ينتقل الى باريس ليدرس أسباب عظمة الحضارة الغربية ، نلاحظ أنه يجد عظمة باريس المرتبطة بشعارات الثورة الفرنسية : الحرية والمساواة والإخاء .

وفى صفحة ٢٥٩ (طبعة دار المعارف) يقول « تلك المدينة الفاضلة ، مهبط العمران والحضارة ، ومظهر الزينة والنضارة ، وموطن العز والمجد ، ومصدر النحس والسعد ، بل هى عندهم إرم ذات العماد ، التى لم يخلق مثلها فى البلاد .. » .

« هى اليوم بيت العلم والفضل ، ودار السلام والعدل ، ومعهد الحق والانصاف ، ومهد الاتحاد والائتلاف . هذه هى المدرسة التى يشرق منها على العالم شمس الهدى والعرفان ، ويتلقى الانسان عنها حقوق الانسان ، ويعرف منها وجوه الخير والاحسان ، ولكل انسان وطن ، وهى لكل وطنى وطن ثان ، لولاها لم يدرك الانسان لنفسه من قدر ، ولم يأمن فى دياره من اغتيال أو غدر ، فقد كفّت عن الناس عاديات المظالم ، وكفتهم بائقات المغارم ، وعلمتهم كيف تؤتى المكارم ، وتجتنب الأوزار والمحارم ، وكيف يعيش البشر فى دار الشقاء ، عيش السعادة والهناء ، تحت ظل الحرية والمساواة والإخاء ، إذا ناداها المظلوم من أى جنس وأى قوم ، أجابته : لبيك ، مات الظلم ، فلا ظلم اليوم » .

وتعد خاتمة عيسى بن هشام مزدوجة ، كل الشخصيات تشعر بالذل والهوان من صورة الشرق ، بما فيهم عيسى والباشا والمستشرقون . تهتز هنا أفكار الحرية والمساواة والاخاء فى نهاية الكتاب ، ونتجاوز الرؤية الأحادية لبناء الايديولوجية . وللحظة يبدو أن هناك وضوح رؤية للأيديولوجية التى تكون باريس محورها ، حتى فى وجود صورتين متناقضتين لباريس ، لكن هذا الوضوح ينسى بعد ذلك مع الليبرالية المصرية ، التى عادت فيما بعد إلى الأسطورة الباريسية .

فى « مذكرات فى السياسة المصرية » يصف محمد حسين هيكل وصوله الى باريس فى ١٣ يوليو ١٩٠٩ فى الاحتفال بالثورة الفرنسية ، يصف الألوان والأضواء ، والشوارع التى انقلبت مراقص عامة ، حيث جعل الناس يقبل بعضهم بعضا رجالاً ونساء ، ويضيف :

« فكان لهذا المنظر أبلغ الأثر فى نفسى ، لأننى رأيتُ حرية الأفراد وحرية الوطن مجسمتين أمام عينّى ، على نحو لم آلفه فى وطنى قط » (مذكرات فى السياسة المصرية ــ جـ ١ ــ ص ٣٦) .

* * *

روح مملوكية تصارع الفرنساوية

عبد الرحمن الجبرتى

صلاح عيسى

بدرجة ما ، فان مشكلة الوعى بتراثنا العربى ، تكاد تكون نموذجا لمشكلة وعينا بالحاضر ، واستيعابنا اياه ، وبالتالى صحة تفاعلنا معه . فنحن نادرا ما ننظر للماضى نظرة ترى شمول ظواهره الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، وبينما يغرق البعض انفسهم فى حفظ النصوص وترديدها بآلية ميكانيكية تحيلها الى مقولات فوق الزمان والمكان ، فان آخرين يتعاملون مع هذه النصوص متخلين تماما عن منهج تقديسها ، لكنهم فى الوقت نفسه اعجز من ان يعيدوا فهمها كجزء من ظاهرة كلية شاملة ، تفسرها وتفسر بها .

ظلت اعمال « عبد الرحمن بن حسن الجبرتى » محل اهتمام ورعاية ، لكنه اهتمام يركز مشكلة وعينا بالتراث فى الجانبين اللذين اشرنا اليهما . كثيرون قرأوا اعمال الرجل بتقديس ، واقتبسوا منه ما يؤكد افكارهم أو تصوراتهم ، فأطلقوا عليه صفات برعنا فى استخدامها حتى أصبحت مبتذلة اكثر من الابتذال ذاته ، فهو مؤرخ الشعب والمتعاطف مع نضاله . ثم ما لبث الوضع السياسى المصرى – بعد سقوط اسرة محمد على فى ٢٦ يوليو (تموز) ١٩٥٢ – ان اغرق عالم الكتابة – الصحفية بالذات – بأكثر الكتابات فجاجة ، فأصبح الرجل شهيد نقده ومعارضته لحكم محمد على وتعاطفه مع قضايا الشعب بينما تذكب نصوصه – اذا فهمت بلا غرض – هذا القول ، وعلى العكس من ذلك فان الرجل كان يعارض من أرضية متخلفة ، ومن رؤية تشد الى الوراء .

على ان الذين عارضوا هذا ، قد اخضعوا نصوص الرجل للنقد بما قارنوا بينها وبين معاصريه من المؤرخين الاوروبيين ، فتناولوا هذه النصوص كجزر منفصلة ، وتعاملوا مع الرجل باعتباره « اخباريا » ، لا منهج له ولا رؤية ، ولعل حافظ عوض(*) كان اقساهم فى سخريته منه ، سخرية املتها روح اوروبية لا تستنكف طعن المشاعر القومية ، بيد أن هذا كله قد غفل عن أهم نقطة فى دراسة الجبرتى – أو غيره ممن تركوا تراثا يستحق البحث فيه – وهو أن اعماله عينة لدراسة عصره من جانب ، ونموذج للانتلجنسيا الاسلامية فى هذا العصر ، يفيدنا فهم مشكلتنا فى فهم التواصل بين الاجيال المتتابعة ، وما ألقته ازمة الميلاد من ظلال على تطورها التالى : عندئذ قد نقف عند نقطة ترتبط بمشكلة وعينا بالحاضر واستيعابنا اياه .

لقد انتهينا من دراستنا لمنهج الجبرتى فى رؤية الظواهر التاريخية[1] الى ان « **الخط العام الذى يحكم فهم الجبرتى للتاريخ هو النظر اليه باعتباره محكوما بحتمية جبرية تحقق الارادة العليا أو الخالدة ، فمسار التاريخ عنده يخضع**

لقوانين كلية وحتمية مسبقة ترتبط فيها الاسباب بالنتائج ، والعلة بالمعلول ، لكن هذه الاسباب ليست دنيوية الا بمقدار خضوعها للناموس الالهى الذى حدد كل شىء سلفا . وبينما تتجه حركة التاريخ فى منظوره الى تحقيق العدل ؛ فان هذا العدل محكوم بعدم تجاوز أوامر الله ، ونواهيه لانه العادل الحقيقى ، وان كان قد استخلف فى تطبيق عدله خمس طبقات تتسلسل فى نظام طبقى هرمى حديدى . يعنو فيه الصغير للكبير ، والدنىء للشريف والادنى للاعلى ، من هنا رفض الثورة ورفض التمرد وفى ادنى السلم من هرمه الطبقى قبع أهل الذمة وقبعت المرأة : نالهم ونالها من تقريعه الكثير لدى اى بادرة تدل على رغبة فى التحرر أو المساواة كان الجبرتى يستنكفها لانها عنده محاولة للاخلال ببنيان العالم » .

سياسيا كان الجبرتى جزءا من الانتلجنسيا الاسلامية المتحالفة مع المماليك ، تحالفاً ينطلق من أرضية الاستثمار التجارى المشترك اذ اخذ المشايخ امتياز بيع حصص الالتزام والتنظر على الاوقاف الكبيرة[1] ، ولم يكن نادرا أن ينحو هذا التحالف الى ذيلية من المشايخ للمماليك الذين كانوا يحوزون القوة العسكرية ، كما لم يكن نادرا ان تتفاقم تناقضاته عاكسة بذلك الصراع بين شريحتين حاكمتين مستغلتين ، يضغط فيها المماليك بقوتهم العسكرية ، ويضغط فيها المشايخ بمكانتهم الدينية لدى جماهير الشعب وقدرتهم على اثارة نزعات التعصب الدينى ، من هنا كان دورهم السياسى يدور كله فى اطار الحفاظ على البنيان السياسى والاجتماعى للظاهرة المملوكية . فهم لا يتحركون الا اذا مست مصالحهم الاقتصادية بشكل مباشر ، فاذا تحركوا قاموا بأدوار محددة ، يتوسطون بين امراء المماليك أو بينهم وبين الوالى العثمانى : أو يقومون فى بعض الاحوال بتهدئة غضب الجماهير الشعبية على مظالم المماليك ، لكن الظاهرة الاخطر ان كل انتفاضة شعبية تصدى المشايخ الكبار لقيادتها كانت تجهض عند مرحلة معينة لكى لا تتجاوز حد الاصلاح فى الاطار القائم وتحقيق مصلحة معينة للشرائح المستثمرة من العلماء .

ولا خطأ فى القول بأن رؤية الجبرتى المنهجية يكملها موقفه السياسى من ظواهر عصره ، خاصة ان جانب المعاصرة قد نقل جزءا كبيرا من عمله الى آفاق الشهادة التاريخية يدلى بها عنصر مشارك فى الحدث ، وعكس بذلك موقفا سياسيا اكثر مما عكس رؤية منهجية ، لكن الخطأ الحقيقى ان نتعامل مع نصوص الجبرتى ونحن نغفل قيمتها الحقيقية باعتبارها وثائق بالغة الاهمية لفهم عقلية الانتلجنسيا المصرية فى عصره تلك التى لا نستطيع ان نتصورها مبتة الصلة بما نحن فيه ، وبما نجهد للوصول اليه .

عاصر الجبرتى مرحلة الانفلات من اسر التجزئة المملوكية الى زمن الدولة القومية التى كان الامير المملوكى على بك الكبير اول روادها فى محاولة مبكرة وقصيرة العمر ، وهو قد عاصر الحملة الفرنسية على مصر التى وضعت العقلية الزراعية أمام تحدى الرؤية الصناعية الوافدة ، واصبح عليه ان يقارن بين هذه الظاهرة الاوروبية الحديثة وبين ما عاد به العثمانيون من اساليب سياسية بعد رحيل الحملة ، ثم كان عليه ان يعيش بوجدان لم يستطع عقليا أو سياسيا ان يهضم آثار ذلك كله عندما بدأ محمد على الكبير يكمل محاولة على بك الكبير .

سنخطىء أيضا اذا تجاهلنا وضعية الرجل الطبقية وروافد فكره ومنهجه فى التأثير على موقفه السياسى ، ذلك الموقف الذى لا تنبع اهميته من انه تعبير عن فرد بذاته ، ولكن لان هذا الفرد واحد من قليلين تركوا لنا وثائق تتيح لنا أن نفهم عالم الانتلجنسيا المصرية فى عصر الدخول الى آفاق القومية . ليست المسألة اذن نصوصا تقدس ، او تنقد ، لكنها ببساطة : ما مدى دلالة هذه النصوص على موقف الانتلجنسيا فى اواخر القرن السابع عشر واوائل الثامن عشر من أهم ظواهر المرحلة سياسيا : الدخول فى آفاق القومية .

الروح المملوكية :

كان طبيعيا ان ينتج عن المشاركة فى أشكال الاستثمار الاقتصادى التى كانت قائمة بين مشايخ الازهر وبين المماليك نوع من التحالف السياسى ، انتهى بهم الى ان اصبحوا « جهازا من اجهزة الحكم القائم ، يقفون فى صفه كلما هدده خطر خارجى »[٣] ، ومن السهل ان نرصد ممارسات سياسية متعددة تؤكد هذا التحالف ، فقد وقف المشايخ فى صف الحكم المملوكى حين فاجأ حسن باشا القبطان الامراء المماليك بحملته ثم حين هبط الفرنسيون مصر ، وكانت محصلة مواقفهم دائما مساندة هذا الحكم برغم عديد من التناقضات كانت تظهر بين الحين والآخر[٤] .

ويشكل موقف الجبرتى من الظاهرة المملوكية رأيا معقدا بالغ التعقيد ، ففى النظرة المتعجلة قد نراه بالغ العداء لظالمهم ، لكننا ما نلبث ان ندرك ان تقييمه العام لدورهم كان ايجابيا . والارجح ان الجبرتى كان ينظر للظاهرة المملوكية فى اطار ينقدها من داخلها ، فى نفس الوقت الذى يربطها فيه بالتبعية العثمانية ، فهو يرى مصر ايالة عثمانية من جانب ويتحمس لاستقلال المماليك بحكمها الذاتى من الناحية الاخرى . وهو فى هذا يوازن موازنة روحية ودنيوية ، فشعوره الدينى يغلله الى دولة الخلافة ، ومصالحه تربطه بالظاهرة المملوكية برباط وثيق .

ولانه مثقل بعصره كما هو مثقل بالشريحة الاجتماعية التى ينتمى اليها ، فقد عجز عن فهم الدلالة الحقيقية لثورة الامير المملوكى على بك الكبير عندما استقل بمصر عن التبعية العثمانية ، وصحيح أنه كان حدثا عندما قاد على بك ثورته ، الا ان مجمل رؤيته لها قد خلت من التعاطف فيما عدا لمحات تبدو اعجابا بالقوة فى شكلها المطلق اكثر منها رأى سياسى يعبر عن التأييد او المساندة .

وليست هناك مبالغة فى القول بأن « محاولة على بك الكبير للاستقلال بمصر وتطهير البلاد من امماليك ثم تعقبهم فى سوريا وتحرير شعبها هى الارهاصة الاولى لمولد مصر الجديدة »[٥] ، وقد اعتمد على بك فى وثبته على « طبقة تجارية مصرية اغتنت بعض الشيء من نقل محصولات اليمن والحبشة والسودان والهند الى اوروبا »[٦] ، وقد بلغ ثراء هذه الطبقة درجة سمح معها للتجار المصريين بتملك المماليك ، وعرضها ثراؤها – كما هى عادة الحكم المملوكى – لابتزاز شره من الدولة تمثل فى المكوس والجمارك ، التى تكشف ارقام ايراداتها عن مدى ثراء التجار ، فى مواجهة هذا الاستنزاف نشط التجار فى تحريك الانفجارات الشعبية ، والقوا بثقلهم كله وراء حملات على بك الكبير التى وجهها الى الشام ومولوا هذه الحملات بطريقة لم يكن ممكنا دونهم ان تتم او تنجح[٧] .

بيد أنه من المؤكد ان الجبرتى لم يكن قوميا[٨] بأية درجة من الدرجات ، لذلك فان موقفه من ثورة على بك الكبير يتكرر ويتأكد بمواقفه التالية كمكفر سياسى مملوكى المصلحة عثمانى الوجدان ، ولعله لم يملك الحيوية الذهنية التى ملكها نظراؤه وانداده لتجاوز هذا الموقف عندما نشط محمد على ليكمل محاولة على بك الكبير .

لقد اعتبر الجبرتى ثورة على بك الكبير واحدة من مراحل انهيار الدولة ، لذلك استعرض فى ترجمته[٩] للامير المملوكى عبد الرحمن كتخدا دوره فى التمكين لعلى بك واعتبر « ان ابرز مساوىء هذا الامير معاضدته لعلى بك ليقوى على ارباب الرياسة ، وعدم تراخيه فى اثارة الفتن وبذر بذور الشقاق بينهم حتى اضعف شوكتهم واكد العداوة بين الاصفياء ولما اشتد ساعد على بك عندئذ التفت الى عبد الرحمن كتخدا فأخرجوه منفيا وعندئذ خلا الجو لعلى بك وخشداشينه فباضوا وافرخوا وامتد شرهم ، فهو (عبد الرحمن كتخدا) الذى كان السبب بتقدير العلى القدير

فى ظهور امرهم . فلو لم يكن له من المساوىء الا هذا لكفاه »[١٠] ، ان على بك الكبير فى منظور الجبرتى شر لانه كان يهدم فى اصول بنيان العالم الذى لم يستطع الجبرتى ان يتصوره الا كما كان : خليطا من سلطة مملوكية وتبعية عثمانية ، لذلك حمل عبد الرحمن كتخدا مسئولية هذه السوأة ، غافلا على أن على بك كان ثائرا ينحو الى استقلال مصر واعادة عصر سلاطين المماليك قبل الفتح العثمانى ، متوجعا لان هذا الامير المملوكى قد « اخرب البيوت ، واخرم القوانين الجسمية والعوائد المرتبة والرواتب التى من سالف الدهر كانت منظمة »[١١] .

على لسان على بك الكبير ينقل الجبرتى قوله « ان ملوك مصر كانوا مثلنا مماليك اكراد مثل السلطان بيبرس والسلطان قلاوون واولادهم ، وكذلك ملوك الجراكسة وهم مماليك بنى قلاوون الى آخرهم كانوا كذلك ، وهؤلاء العثمانية اخذوها بالتغلب ونفاق اهلها » ثم هو – الجبرتى – يعلق على ذلك بقوله « انه لو لم يخنه مملوكه محمد بك ابن أبى الذهب لرد الامور على أصولها »[١٢] .

وفى حين يبدو فى هذا النص انه ممن يرون ان اصول الأمور هو استقلال مصر استقلالا تاما عن العثمانيين فانه يأخذ على « على بك » انه « لم يقنع بما اعطاه مولاه وخوله من ملك مصر بحريها وقبليها الذى افتخرت به الملوك والفراعنة على غيرها من الملوك وشرهت نفسه وغرته امانيه وتطلبت نفسه الزيادة وسعة المملكة »[١٣] ، والارجح ان الجبرتى يقصد بكلمة « مولاه » هنا السلطان العثمانى الذى ثبت على بك على ولاية مصر بعد طرده منها ، وهو الوضع الذى رضى به الجبرتى ، اما ان يحارب على بك الدولة ويستولى على حكم جزيرة العرب والشام فذلك ما رفضه الجبرتى منه واعتبره علامة على افول نجمه .

ويبدو انه كان عسيرا على الجبرتى وقرنائه من مشايخ الازهر ان ينفصلوا عن الظاهرة المملوكية ، ذلك انهم كانوا اقرب الى جزء من الظاهرة من كونهم كيانا منفصلا حتى فى الموضوع الذى ندبوا انفسهم لدراسته ، وهو التفقه فى الدين ، لذلك قال مشايخ الازهر للوالى احمد باشا حين هبط القاهرة « لسنا اعظم علمائها » الضمير عائد على مصر – بل نحن المتصدرون لخدمة اهلها وقضاء حوائجهم عند ارباب الدولة واهل الحكم فيها »[١٤] . انهم بهذا التشخيص لدورهم فئة من الوسطاء فى قضاء الحوائج يصلون بين الشعب وحكامه ، أو بين المصريين والمماليك .

ويصدق هذا التشخيص على مواقف الجبرتى السياسية من الحكم المملوكى ، التى كانت فى مجملها نقدا للظاهرة من داخلها ، لا يتجاوز الطموح الى الانقلاب عليها أو الرفض الكامل لها .

ويتأثر الجبرتى تأثرا بالغا بالود المملوكى تجاه المشايخ ، فهو راض عن الامراء الذين يقربون العلماء والصلحاء . يقول عن الامير « أيوب بيك الكبير » – وهو من مماليك محمد ابى الذهب – « وكان من خيارهم يغلب عليه حب الخير والسكون ويدفع الحق لاربابه ، وشكرت له سيرته ، واقتنى كتبا نفيسة واستكتب الكثير من المصاحب والكتب بالخطوط المنسوبة ، وكان لين الجانب مهذب النفس يحب أهل الفضائل ذا ثروة وعزوة وعفة لا يعرف الا الجد ويجتنب الهزل ويلوم ويعترض على خشداشينه فى افعالهم ولا يعجبه سلوكهم ولا يهمل حقا توجه عليه »[١٥] ، كذلك كان الامير يحيى كاشف الكبير « لطيف الطباع حسن الاوضاع وعنده ذوق وتودد وعطايا ، يحب الرسومات والنقوش والتصاوير والاشكال ودقائق الصناعات والكتب المشتملة على ذلك مثل كليلة ودمنة والنوادر والامثال[١٦] ، وهو ما ينطبق على الامير رضوان كتخدا الذى كان « يقرأ ويكتب ويناقش ويحاجج ويعاشر الفقهاء ويباحثهم ويميل بطبعه اليهم ويحب مجالستهم ولا يمل منهم وعنده حلم وسعة صدر وتؤدة وتأن فى الامور واذا ظهر له

الحق لا يعدل عنه » ، ونفس الامر بالنسبة لمحمد بك ابى الذهب الذى كان « قريبا للخير يحب العلماء والصلحاء ويميل بطبعه اليهم ويعتقد فيهم ويعظمهم وينصت لكلامهم ويعطيهم العطايا الجزيلة ويكره المخالفين للدين ولم يشتهر عنه شيء من الموبقات والمحرمات ولا ما يشينه فى دينه أو يخل بمروءته »(١٧) .

ومن الثابت ان المحك الاخلاقى فى الحكم على الرجال والساسة كان مرهفا وحادا لدى الجبرتى ، فمع تقييمه الايجابى للاخلاقيين والصلحاء من امراء المماليك لم يغفل عن نقدهم ، ان اعجابه الاخلاقى الواضح بالامير رضوان كتخدا لا يمنعه من استخدام نفس المحك لابراز الوجه الاخر ، ذلك انه – وهو القريب منه لانه كما قال بلاه سفرا وحضرا – لم يغفل عن التنبيه لانه « كان من خيار جنسه لولا طمع فيه »(١٨) .

وبنفس المنهج تتبع الجبرتى – بشيء من القسوة احيانا – الآفات الخلقية لمن ترجم لهم ، سواء وقف معهم أو ضدهم ، كانوا من أصدقائه وزملائه مشايخ الازهر ، أو كانوا من الامراء والولاة ، فاعجابه بتدين الامير محمد ابى الذهب وقربه للخير لا ينسيه ما فعله « آخرا من الاسراف فى قتل اهل يافا باشارة من وزرائه »(١٩) .

وكثيرا ما كان الحس الفكه للجبرتى يقوده لادراك العديد من أوجه التناقض فى سلوك المماليك الاجتماعى أو السياسى ، مطبقا محكه الاخلاقى على التناقض بين المظهر والجوهر فى سلوكهم ، فقد لفت نظره مثلا ان الحكم الفرنسى لمصر عندما افرج عن اسرى المماليك بعد سقوط القاهرة وهزيمة الجيش المملوكى وبشفاعة من اعضاء الديوان ، قد وضعهم فى موضع يصلح للاعتبار الاخلاقى وللعظة اذ « دخل الكثير منهم الى الجامع الازهر وهم فى أسوأ حال وعليهم الثياب الزرقاء المقطعة فمكثوا به يأكلون من صدقات الفقراء المجاورين ويتكففون المارين وفى ذلك عبرة للمعتبرين »(٢٠) ولهجة التشفى الواضحة هذه تتكرر فى دهشته لان ثلاثة من امراء المماليك الذين ماتوا بعد مغادرتهم الارض المقدسة قد دفنوا فى قرافة المجاورين اذ دهش ! « ان الناس من القديم يتمنون ان يقبروا بالارض المقدسة لكونها ارض الانبياء والصديقين وهؤلاء الثلاثة بالعكس ، فما هو الا لتطهيرها منهم »(٢١) ، وبهذا الحس نفسه رصد الجبرتى عنهجية امراء المماليك الذين كانوا قد بنوا عالما متكاملا من المظاهر الشكلية ، حرصوا عليه حتى فى أسوأ الاحوال المادية لهم ، فبعد عودة الحكم العثمانى الى مصر وخروج الفرنسيين ، امر الوزير العثمانى ان يعود المماليك الى ملابسهم القديمة ، ففعلوا « وذلك على ما هم فيه من التفليس وغالبهم لا يملك عشاء لبيته فضلا عن كونه يقتنى حصانا وشنشارا وخدما ولوازم لابد منها ولا غنى للمظهر عنها »(٢٢) .

ولانه شيخ ازهرى فقد بهره بشكل دائم اهتمام الأمراء والولاة بمؤسسات اداء الشعائر الدينية او تدريسها ، وتحفل « عجائب الاثار » برصد دقيق لكل المنشآت التى استحدثت او جددت فى الزمن الذى عاصره – تندرج تحت هذا النوع كالمساجد والمدارس والاسبلة والكتاتيب والقباب ، وفى ترجمته للامراء والكبراء لم يغمطهم حقهم فى المدح والاشادة لما انشأوه فى هذا الصدد ، اذ كان حريصا على استثناء هذه الاعمال ونقلها الى حساب الحسنات ، لذلك ترجم لعلى اغا كتخدار الجاويشية منبها لأنه « كان ذا مال وثروة مع مزيد شبح وبخل » ومع ذلك اكد ان مأثرته الوحيدة هى « السبيل والكتاب الذى انشأه »(٢٣) .

وهذا المقياس الاخلاقى المرهف قد دفع الجبرتى دائما الى النظر الى بعض انماط السلوك السياسى للمماليك نظرة اعجاب لانه اعتمدها اخلاقية منبتة الصلة تماما بظروفها ، فهو معجب بالشجاعة وبالدهاء بصرف النظر عن المجال الذى يستخدمان فيه ، فالامير رضوان كتخدا كان « عنده دهقنة ومداهنة وقوة حزم »(٢٤) ، لكن هذه

الصفات تعجبه احيانا مرتبطة ببعض الظروف العامة كاشادته بالامير حسن بك الجداوى الذى سجل فى حساب حسناته،انه كان فى جدة عام ١١٨٤ هـ « وابتلى فيها بأمور ظهرت فيها شجاعته وعرفت فروسيته » ، وفى نفس الحساب سجل دوره فى ثورة القاهرة الثانية اذ « قاتل وجاهد وابلى بلاء حسنا وشهد له بالشجاعة والاقدام كل من العثمانلية والمصرلية والفرنساوية »[٢٥] ، برغم ان الجبرتى كان من معارضى الثورة . كذلك حاز الاخلاص كمفهوم اخلاقى وسياسى اعجابه وتقديره « فقد حفظ للامير المملوكى الشهير ابراهيم بك انه لم يخضع لمناورات محمد على ومحاولته لخداعه وتحطيم وحدة المماليك » فلم ترج سلعته عليه ، ووجده حريصا على دوام التراحم والالفة والمحبة وعدم التفاشل فى عشيرته وابناء جنسه ، متحررا من وقوع ما يوجب التقاطع والتنافر فى قبيلته »[٢٦] .

فى بعض الاحيان كان الجبرتى يركز رأيه فى المماليك بحيث يعتبرهم ظالمين على طول الخط ، أو يبدو انه يقيمهم تقييما سلبيا بصورة عامة ، فهو يختصر حوادث سنة ١٢٠٩ هـ فيقول « لم يحدث فيها شىء سوى جور الامراء وتتابع مظالمهم »[٢٧] ، لكن هذا الحكم العام لا يتكرر كثيرا . اذ يترك مكانه لتنديد جزئى بهذا الامير او ذاك ، أو بسلوكه فى هذه الواقعة أو تلك ، فالامير قائد اغا كان « يضرب الناس ويحبسهم ويصادرهم فى أموالهم »[٢٨] .

والخط العام لنقد الجبرتى للظاهرة المملوكية يتبلور فى ضيقه الشديد بالعصف بحقوق الملكية ، وهو يحمل على بيك الكبير مسئولية فتح هذا الباب فهو « الذى ابتدع المصادرات وسلب الاموال من مبادىء ظهوره واقتدى به من بعده »[٢٩] ، وهو نمط من السلوك السياسى لم يقبله الجبرتى من احد ، سواء كان الامير قائد أغا الذى « استولى على كثير من حصص الاقطاع » أو شقيقه الذى كان « يخطف كل ما مر بخطة باب الشعرية من قمح وتبن وشعير وينهب ذلك ولا يدفع ثمنا له »[٣٠] .

وقد نقد الجبرتى بقسوة موقف المماليك من الغزو الفرنسى ، وسفه خططهم العسكرية وحملهم مسئولية وقوع مصر فى يد الفرنسيين ، ولكن ذلك لم ينسحب الى حد رفضهم ككل ، وقد خطأ السيد محمد كريم حاكم الاسكندرية واعتبره من اكبر الاسباب فى وقوع مصر فى اسر الاحتلال الفرنسى لانه كان يعتدى على التجار الفرنسيين ويصادر أموالهم ، الامر الذى اثار الفرنسيين ودفعهم لغزو مصر ، كما أنه تصدى للاسطول البريطانى الذى جاء يبحث عنه الحملة ومنع عنه التموين فترك الشواطىء المصرية بحثا عن التموين فى غيرها وهو ما سهل للفرنسيين الاستيلاء على مصر اذ لو بقى الاسطول الانجليزى أمام الاسكندرية لمنعهم عنها[٣١] .

ومما أخذه الجبرتى على المماليك عدم اهتمامهم بالدفاع العسكرى « اذ لم يهتموا بشىء من ذلك ولم يكترثوا به اعتمادا على قوتهم وزعمهم انه اذا جاءت جميع الافرنج لا يقفون فى مقابلهم وانهم يدوسونهم بخيولهم »[٣٢] ، وبلغ من تهاونهم أن احدا منهم لم يكن لديه همة « أن يبعث جاسوسا أو طليعة تناوشهم بالقتال قبل دخولهم وقربهم ووصولهم الى فناء القصر ، بل كل من ابراهيم بك ومراد بك جمع عسكره ومكث مكانه لا ينتقل عنه ينتظر ما يفعله بهم وليس ثمة قلعة ولا حصن ولا معقل وهذا عن سوء التدبير واهمال أمر العدو »[٣٣] .

وكانت لهجة الجبرتى فى الهجوم على المماليك اكثر حدة فى مقدمة « مظهر التقديس » فقد ذكر فيها انهم « خربوا الثغور واشادوا القصور واستبدلوا ابطال الرجال بربات الخدور والحجال ، وشجعان الفرسان بحسان الغلمان ، وتسابقوا فى حلقة الكميت مع الخيلاء والزهو ، الى ميدان كل خلاعة ولهو » . على أن منطلقاته فى الهجوم ظلت ضيقا واضحا بعسف المماليك بحقوق التملك ، اذ كان من نتيجة حكمهم أن « أصبح الغنى بالمصادرات فقير وعز بالتقرب اليهم من سفلة السعاة كل حقير »[٣٤] .

بيد ان الجبرتى نقد الظاهرة المملوكية من منطلق الانتماء اليها ، اذ لم يفارقه ابدا حرصه على أن يكون حكمهم افضل ، انه لم يتنبه لحظة ، - وهو المثقل بعصره - انهم شيء آخر غير المصريين ، ولذلك فنحن نلاحظ ان الظاهرة المملوكية بعد ان تعرضت للانحسار عن وجه مصر قد حازت تعاطفه معها .

ويبدو انه كان من المتعاطفين مع ابراهيم بك ضد زميله مراد بك ، وكانت عيوب المماليك تتركز فى الاخير ، الذى كان طائشا سيء التدبير بل كان « من أعظم الاسباب فى خراب الاقليم المصرى بما تجدد منه ومن مماليكه واتباعه من الجور والتهور ومسامحته لهم . » لذلك تمنى الجبرتى عندما مات « مراد بك » ان يزول الهم بزواله »[٣٥] ، بينما كان ابراهيم بيك « موصوفا بالشجاعة والفروسية ، ساكن الجأش صبورا ، ذا تؤدة وحلم قريبا للانقياد للحق متجنبا للهزل الا نادرا ، مع الكمال والحشمة لا يحب سفك الدماء » .

ومن المؤكد ان الجبرتى قد اعتبر خرق المماليك للعادات المرعية وعدم خضوعهم لاوامر امرائهم ، وترخيص هؤلاء لهم فى الامور التى خرجوا بها عن الحدود ، اعتبر ذلك بداية انحسار دولتهم ، واخذ على ابراهيم بيك ان حلمه قد طال هذا الخروج ، فاصبح اهمالا وترخصا كان « سببا لمبادىء الشرور » ، الامر الذى كان بداية النهاية ، اذ اخرج حسن باشا الجزائرلى المماليك من مصر « ولم يزل الحال يتزايد والاهوال يتلو بعضها بعضا حتى انقلبت اوضاع الديار المصرية وزالت حرمتها بالكلية »[٣٦] .

واذن فان زوال المماليك - رغم مسئوليتهم عنه - هو عند الجبرتى زوالا لحرمة الديار المصرية ، لذلك كان طبيعيا ان يعارض فى الاجراءات التى اتخذها الفرنسيون ضدهم ، فهو يذكر مقتل عدد منهم كانوا هاربين « وعس عليهم الخبيث الاغا »[٣٧] .

والارجح ان الجبرتى كان قد وافق الامير المملوكى محمد بك الالفى على برنامجه الذى جاء به من انجلترا ، وكان قد نقل اليه ، على لسان واحد ممن قابلوا الالفى بعد عودته فذكر انه عاد من انجلترا « وقد تهذبت اخلاقه بما اطلع عليه من عمارة بلادهم وحسن سياسة احكامهم وكثرة اموالهم ، ورفاهيتهم وصنائعهم وعدلهم فى رعيتهم مع كفرهم بحيث لا يوجد فيهم فقير ولا مسنبغ ولا ذو فاقة ولا محتاج » ، واستعرض الراوى الهدايا التى اهداها الانجليز الى الالفى ، وكانت مناظير فلكية وآلات غربية من منتجات الحضارة الاوروبية . ثم نقل الى الجبرتى قول الالفى فى حديث له عن « العدالة الموجبة لعمار البلاد » ، اذ قال « ان الانسان الذى يكون له ماشية يقتات هو وعياله من لبنها وسمنها وجبنتها يلزمه ان يرفق بها فى العلف حتى تدر وتسمن وتنتج له النتاج بخلاف ما اذا اجاعها واجحفها وأتعبها واشقاها واضعفها حتى اذا ذبحها لا يجد بها لحما ولا دهنا » ، وانطلاقا من هذا الفهم المتطور وعد الالفى - الذى كان ينتظر حملة انجليزية تأتى لتساعده على استرداد حكم مصر - بأنه « ان اعطانى الله سيادة مصر والامارة فى هذا القطر لامنعن هذه الوقائع واجرى فيه العدل ليكثر خيره وتعمر بلاده وترتاح اهله ويكون احسن بلاد الله »[٣٨] .

والفكرة التى جاء بها الالفى - بعد عام من الاقامة فى انجلترا - مظهر من مظاهر الاختلاف بين فكر « الصناعى » مستغل العصر الحديث ، الذى يخضع نفسه لدرجة أرقى من التنظيم فى معاملته لمن يستغلهم ، فيضرب اذا ضمن ان الضرب يزيد الربح ، ويربت اذا تبين العكس ، وبين فكر « الارستقراطية العسكرية المملوكية » الفاقدة لاى ذكاء استغلالى والتى تدمر الدجاجة التى تبيض لها الذهب . على ان هذا التأثر الشديد بأعلى درجات الوعى الذى قاد خطوات البرجوازية الاوروبية فى صعودها للسلطة لم يكن له امتداداته فى شخصية الالفى نفسه - الذى مات قبل أن يحقق حلمه - بينما وجد مع تأثيرات اخرى - وبنمط مختلف - الفرصة للتحقق نسبيا فى ظل حكم محمد على[٣٩] .

وقد علق الجبرتي على هذا البرنامج الذى عاد به الالفى بما يعكس رضاه عنه ، فتأسى لأن الاقليم « المصرى ليس له بخت ولا سعد ، واهله تراهم مختلفين الاجناس ، متنافرى القلوب ، منحرفي الطباع ، فلم يمض على هذا الكلام الا بقية الليل وساعات من النهار حتى احاطوا به – أى بالالفى – وفر هاربا » .

وربما لهذا السبب رثى الجبرتي الالفى رثاء مرا ووضع على لسانه كلاما ما نظنه قاله ، وهو يعكس موقفه من الظاهرة المملوكية ككل .. فى وصفه لوفاته قال :

« ... وصل الى قرب قناطر شبرامنت فنزل على علوة هناك وجلس عليها وزاد به الهاجس والقهر ونظر الى جهة مصر وقال :

– يا مصر انظرى الى اولادك وهم حولك مشتتين متباعدين مشردين . واستوطنك اجلاف الاتراك واليهود ، واراذل الارنؤود وصاروا يقبضون خراجك ويحاربون اولادك ويقاتلون ابطالك ، ويقاومون فرسانك ويهدمون دورك ويسكنون قصورك ويفسقون بولدانك وحورك ويطمسون بهجتك ونورك .

« ولم يزل يردد هذا الكلام وامثاله وقد تحرك به خلط دموى وفى الحال تقايأ دما »(٤٠) .

وهذا الرثاء المر هو ما دفعه الى التعليق على مذبحة المماليك بصورة تجمع رأيه الايجابى فيهم واعتراضه عليها اذ قال « وختم الله الجميع بالخير فانه بلغني ممن عاينهم بالحبوس وفى حال القتل انهم كانوا يقرأون القرآن وينطقون بالشهادتين والاستغفار ، وبعضهم طلب ماء وتوضأ وصلى ركعتين قبل أن يرمى عنقه ومن لم يجد ماء تيمم »(٤١) .

والواقع ان ارتباط الجبرتي بالمماليك كان اعمق من ذلك بكثير ، والظاهر انه لعدائه الشديد لمحمد على كان يفضلهم عليه ، ولعله نظر اليه كعثمانى يحكم مصر حكما عثمانيا مباشرا – وهو ما كان الجبرتي يعترض عليه نفسه اعتراضه على انفصال مصر عن تركيا – وقد دفعه هذا الارتباط ومفهومه الدينى لكل ظواهر السياسة الى بعض التنقطات الواضحة ، فقد كان مؤيدا للجيش الانجليزى الذى جاء لطرد الحملة الفرنسية عن مصر متحالفا مع العثمانيين .

فقد روى فى حوادث محرم (١٢١٧ هـ – ١٨٠٢ م) – وكان الجيش الانجليزى مازال بمصر – نبأ زيارة قام بها القائد العثمانى و « وكيله » والوالى العثمانى على مصر وكبار رجال الدولة لمعسكر الجيش الانجليزى بالجيزة ، ونقل له حسين بك وكيل القائد العثمانى خبر الزيارة ، وقال له ان الانجليز لو ارادوا القبض على كبار رجال الدولة لفعلوا ولمكنهم ذلك من تملك مصر بغير مقاومة ، وعلق الجبرتي على هذا قائلا : « واذا تأمل العاقل فى هذه القضية يرى فيها اعظم الاعتبارات والكرامة لدين الاسلام ، حيث سخر (الله) الطائفة الذين هم اعداء للملة هذه – أى الانجليز – لدفع تلك الطائفة – أى الفرنسيين – ومساعدة المسلمين – يقصد العثمانيين – ، وذلك مصداق الحديث الشريف « ان الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر ، فسبحان القادر الفعال »(٤٢) .

ولان الجبرتي كان خالى الذهن تماما عن صراع الدول الاستعمارية ولا ينظر للسياسة الدولية الا من حيث موقفها من الملة ، فقد دفعه هذا لتأييد الحملة الانجليزية التى جاءت بتواطؤ مع المماليك لطرف محمد على واعادتهم للسلطة ، فعندما رفض الامير المملوكى عثمان بك حسن ما طالبه به زملاؤه من مساندة الحملة عسكريا وقال انه لا يساعد الكفرة على المسلمين ، وصفه الجبرتي بأنه يدعى الورع(٤٣) ، وابدى فى صياغة الخبر ضيقا لان المماليك لم

يتحالفوا معهم « وما كان ذلك الا ما اراده المولى جل جلاله ... ومن تعسة للانجليز والقطر واهله الى ان يشاء الله » ، واذن فان « تعسة الانجليز » - أو هزيمتهم - هى هزيمة للقطر !! .

وجاء تعليقه النهائى على هزيمة حملة فريزر متضمنا أسفا لفشلها فقال « وهذه الواقعة حصلت على غير قياس وصادف بناؤها على غير أساس ، وقد افسد الله رأى كل من طائفة الانجليز والامراء المصرية وأهل الاقليم المصرى لبروز ما كتبه وقدره فى مكنون غيبة على أهل الاقليم المصرى من الدمار الحاصل - الغالب انه كان يكتب فى اثناء حكم محمد على وبعد الواقعة بفترة - وما سيكون بعد كما ستسمع به وتبلى عليك بعضه . أما فساد رأى الانكليز فلتعديهم الاسكندرية مع قلقهم وسماعهم بموت الالفى وتغريرهم بأنفسهم ، وأما الامراء المصريون - يقصد امراء المماليك وكان يسميهم كثيرا بالمصرلية - فلا يخفى فساد رأيهم بحال - كان الجبرتى قد اشار الى تفتتهم وانخداعهم بوعود محمد على وعدم مساعدتهم للحملة - واما اهالى الاقليم - أى الشعب المصرى - فلانتصارهم لمن يضرهم ويسلب نعمهم - أى مساعدتهم لمحمد على فى صد حملة فريزر - وما أصابك من مصيبة فبما كسبت أيدى الناس وما اصابك من سيئة فمن نفسك ، ولم يخطر فى الظن حصول هذا الواقع ، ولا ان الرعايا والعسكر لهم قدرة على حروب الانجليز وخصوصاً شهرتهم باتقان الحروب »[٤٤] ، ومن الواضح انه كان يتمنى لو بقى الانجليز فى الاسكندرية حتى يصلهم المدد ، ولو تحالف معهم امراء المماليك ، وكف اهالى مصر عن محاربتهم . وتلك هى قمة مملوكية روح الجبرتى ، التى جعلته يقف مع حلفاء المماليك حتى لو كانوا مستعمرين وغزاة .

حيرة فرنساوية :

يكاد يكون من المتفق عليه ان موقف الجبرتى من الحملة الفرنسية قد تغير خلال الفترة بين عامى ١٢١٦ - ١٢٢٠ هـ [١٨٠١ - ١٨٠٥] ، فقد انتهى فى السنة الاولى من كتابه الاول « مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس » مبلورا فيه وجهة نظر لا تعترف للفرنسيين بأى فضل ، وتكذب عليهم بما لم يفعلوه ، وفى السنة الثانية كان قد اعاد صياغة الجزء الثالث من « عجائب الاثار »[٤٥] ، وهو يتضمن النص المعدل والمنقح من « مظهر التقديس » وهذا الجزء الثالث هو الرأى النهائى والختامى للجبرتى عن الحملة الفرنسية ، بينما يعتبر مظهر التقديس التاريخ الرسمى للحملة[٤٦] .

وتتعدد الآراء والاجتهادات فى تفسير موقف الجبرتى من الحملة الفرنسية ، ويذهب الدكتور محمد انيس الى ان الباعث للجبرتى على اعادة كتابة تاريخه كان رغبته فى « ان يغير موقفه من الاحداث التى مرت بمصر منذ الغزو الفرنسى حتى سنة ١٢٢٠ هـ [١٨٠٥ م] وان العامل الاساسى الذى دفع الى ذلك هو خيبة الأمل التى اصابت الجبرتى فى الحكم العثمانى عقب عودة العثمانيين اثر خروج الفرنسيين من مصر ، والتى جعلته يدرك ان الحكم العثمانى لم يكن خيرا من الحكم الفرنسى بل على العكس »[٤٧] .

وعندنا ان « مظهر التقديس » كان وثيقة اعتذار من الشيخ الجبرتى للعثمانيين ، وتبرئة لنفسه من « تداخله مع الفرنساوية » ، وصحيح ان حجم هذا « التداخل - أى التعاون أو الاختلاط - غير معروف تماما ، وليس لدينا ما يؤكد ان علاقة الجبرتى بالفرنسيين كانت وثيقة أو قوية بنفس الدرجة التى كانت عليها العلاقة بين الفرنسيين وبين آخرين من معاصريه وانداده كالمشايخ البكرى والشرقاوى والفيومى . لكننا نلاحظ ما يلى :

أولا : ان الكتابة عن الحملة الفرنسية فى سنة رحيلها عن مصر ، كانت بتكليف من العثمانيين ولحسابهم ،

وربما باقتراح من الراغبين فى الكتابة عن مشايخ الازهر . فالملاحظ ان عددا من المشايخ قد تحمسوا – بعد رحيل الحملة – للهجوم على الفرنسيين ومنهم الجبرتى والشرقاوى والمهدى والعطار (٤٨) ، وما نعرفه عن مبررات هذا الحماس ذكره الشيخ عبد الله الشرقاوى – رئيس الديوان وشيخ الازهر – فى رسالته « تحفة الناظرين فيمن ولى مصر من الولاة والسلاطين » التى قال فى مقدمتها « انه لما حل ركاب الصدر الاعظم والوزير الافخم والدستور الاكرم حضرة مولانا الوزير يوسف باشا بلغة الصلح بينه وبين طائفة الفرنساوية فى قلعة العريش وذهبت مع بعض علماء مصر لملاقاته طلب منى بعض الاخوان من اتباع ذلك الصدر الاعظم ان اجمع كتابا متضمنا لواقعة الحال المذكور » (٤٩) ؛ وهو ما يعنى ان التفكير فى التأليف عن الحملة يرجع الى شهر رمضان سنة ١٢١٤ هـ (يناير – فبراير ١٨٠٠ م) ، وهو الشهر الذى قابل فيه العلماء الصدر الاعظم ، ولم يذكر الجبرتى – سواء فى مظهر التقديس أو فى العجائب – انه كان بين اعضاء الوفد الذى سافر الى بلبيس للسلام عليه (٥٠) .

وفيما يبدو فان هذا التكليف قد تواتر وكان محل منافسة بين العلماء ، وذلك نلحظه فيما كتبه الجبرتى مهونا من شأن كتاب الشرقاوى ومحتقرا له فقد ذكر انه عمل تاريخا « مختصرا فى نحو اربعة كراريس عند قدوم الوزير يوسف باشا الى مصر وخروج الفرنساوية منها ودخول العثمانية فى نحو ورقتين وهو فى غاية البرود وغلط فيه غلطات منها انه ذكر الاشرف شعبان ابن الامير حسن بن الناصر محمد بن قلاوون فجعله ابن السلطان حسن ونحو ذلك » (٥١) .

وفى حين تجاهل الجبرتى فى مظهر التقديس علاقته بالفرنسيين – لانها لم تكن مشهورة – فان الشيخ الشرقاوى قد برر فى كتابه انقياده لهم « وتداخله فيهم » فقال : « والسبب الذى أوجب اهل مصر وقراها بعض الانقياد اليهم – الفرنسيين – عجزهم عن مقاومتهم بسبب هروب المماليك الذين معهم آلات القتال ، وانهم عند قدومهم كتبوا كتبا فرقوها فى البلاد وذكروا فيها انهم ليسوا بنصارى لانهم يقولون ان الله واحد ، وانهم يعظمون محمدا ويحترمون القرآن ، وانهم يحبون العثمانلى ، ولم يأتوا الا لطرف المماليك الظلمة لانهم نهبوا اموالهم واموال تجارهم ولا يتعرضون للرعايا فى شيء » (٥٢) .

ثانيا : ان علاقة الجبرتى بالحملة الفرنسية – رغم عدم وضوح حجمها – تتضح من اشارات متعددة وسريعة جاءت فى « عجائب الآثار » ، لكن هذه الاشارات تقل جدا فى « مظهر التقديس » . ففى عجائب الاثار نفهم انه تردد كثيرا على مقر البعثة العلمية ، وتردد على المكتبة واطلع على الكتب والصور التى صوروها لمشايخ الديوان ، وشهد بعض التجارب العلمية الكيساوية . ولا يستبعد الاستاذ « خليل شيبوب » ان يكون الجبرتى من بين العلماء الذين كانوا يتحلقون حول المستشرق مارسيل ، والذين كانوا يجتمعون للسمر فى دار قاسم بك (٥١) ، كما اننا نعلم ان الجبرتى كان على صلة وثيقة بعدد من الذين ارتبطوا بالحملة مثل الشيخ العطار واسماعيل الخشاب . وفى حين تبدو هذه علاقات علمية وثقافية فان علاقته السياسية بهم اتضحت من اختياره احد الاعضاء التسعة الذين شكلوا الديوان الثالث الذى ساعد الجنرال منو ، فشارك اسوأ قواد الحملة واكثرهم تركيزا على طابعها الاستعمارى .

وبالقطع فان الجبرتى كان يشعر ان عضويته فى هذا الديون كانت عاهة سياسية لا ينبغى الاعتراف بها ، فهو فى « مظهر التقديس » يتجاهل الخبر تماما ، واكتفى بالقول بأنهم « شرعوا فى ترتيب الديوان على نسق غير الأول من تسعة انفار متعممين [أى علماء] لا غير وليس فيهم قبطى ولا دجاقلى ولا شامى » (٥٤) ، واستمر هذا التجاهل بعد ذلك ، فعندما اورد خبر القبض على بعض اعضاء الديون ذكر اسم المقبوض عليهم ولم يذكر اسم الباقين وكان منهم (٥٥) ، وظل هذا الاحساس يلازمه فعندما كتب « عجائب الاثار » ذكر نفسه بين اعضاء الديوان بكلمة غامضة

هى « وكاتبه » بعد اسم الشيخ الصاوى [٥٦] لدرجة قد تدفع القارىء للظن بأن المقصود هو كاتب الشيخ الصاوى وليس كاتب « عجائب الآثار » [٥٧].

وربما يتحدد موقف الجبرتى من الحملة الفرنسية بشكل ادق اذا علمنا انه عندما عاد الانجليز والعثمانيون ، واستولوا على رشيد وأبو قير وزحف يوسف باشا وعساكره على القاهرة ، اعتقل الفرنسيون ثلاثة من أعضاء الديوان هم المشايخ : الشرقاوى والمهدى والصاوى وامروا الاربعة الباقين وهم « البكرى » والامير والسرسى وكاتبه – اى الجبرتى – ان يكون نظرهم على البلد » [٥٨] ، فالجبرتى لم يكن بين المعتقلين ، الذين اضيف اليهم الشيخ الامير فى اول المحرم ١٢١٦ هـ (١٤ مايو ١٨٠١ م) [٥٩] ، وهو ما يعنى أن الفرنسيين لم يكونوا ينظرون الى الجبرتى لا باعتباره متطرفا ولا جماهيريا يخشى بأسه ولا باعتباره ممن يمكن أن يعارضوهم ، وقد افتخر الشرقاوى فى كتابه المقدم للصدر الاعظم « تحفة الناظرين » بحادث اعتقاله واعتبره تشريفا له وبرره بأنه كان « خوفا من قيام أهل البلد عليهم » [٦٠] .

ومما يلفت النظر ايضا ان الجبرتى لم يشر الى « مظهر التقديس » فى « عجائب الاثار » أى اشارة ، وانه كتب فقرة يصح الاستدلال منها على اعتذاره عنه ، فقد قال فى مقدمة « العجائب » « ولم اقصد بجمعه خدمة أى جاه كبير أو طاعة وزير أو أمير ولم اداهن فيه دولة بنفاق أو مدح أو ذم مباين للاخلاق لميل نفسانى أو غرض جسمانى ، وأنا استغفر الله من وصفى طريقا لم اسلكه وتجارتى برأس مال لم املكه » [٦١] ، ولعل هذه الفقرة اعتذار عن مقدمة ومتن مظهر التقديس الملىء بالنفاق للوزير العثمانى ، الذى كافأ الجبرتى عن عمله فاسند اليه تحرير التقاويم والمواقيت لاشتغاله بالعلوم الفلكية وجعل له مرتبا على ذلك [٦٢] .

وربما لهذا السبب ضمن الجبرتى « مظهر التقديس » بعض الاخبار التى تعتبر افتراء محضا ، والتى رفعها بعد ذلك من « عجائب الاثار » ووضع غيرها ضدها على طول الخط ، فقد علق على زعم منشور نابليون الاول بأن الفرنسيين يحترمون الاسلام والمسلمين فرفض ذلك وسخر منه وبرر تكذيبه لما ورد بالمنشور « هؤلاء قد شوهد الكثير منهم يتغوط – أى يخرج فضلاته – ويمسك باوراق المصاحب ويرميها ملطخة فى الطريق ومحل النجاسات فانهم لا يستنجون بالماء البتة وجليلهم وحقيرهم يستعمل ما يجده من الاوراق .. ودخل بعض الناس دارا من دورهم فوجد باب المهنة – أى باب المكان المخصص لاخراج الفضلات البشرية – مسنودا بمصحف شريف فأخذه وفتحه فوجده ختمة شريفة مكلفة فتأثر واغتم وطلب ان يفتديه بدراهم وامتنع صاحب الدار من بيعه الا بمبلغ كذا » [٦٣] ، ويختفى هذا الخبر من « العجائب » لتحل محله اخبار منها ان « بعضهم – الفرنسيين – كان يحفظ سورا من القرآن » [٦٤] .

ومن الصحيح ان الجبرتى ككل المصريين قد سعد بجلاء الفرنسيين ، وانه لم يكن راضيا عن الاحتلال كل الرضى ، لكنه لم يكن مقاوما له ، لعله اعتبره نوعا من القضاء والقدر رضى به ، فهو محنة اتى الله بها ويذهب بها ، ولكن من الصعب الموافقة على الرأى القائل بأن الجبرتى قد غير رأيه فى العثمانيين ، صحيح ان الوزير العثمانى لا يذكر فى «عجائب الاثار» إلا بـ«الوزير» فقط دون تشريف ، الا ان سوء ظن الجبرتى فى العثمانيين كان متوفرا منذ بعثة حسن باشا الجزائرلى ، وهو ما سنفصله فيما بعد .

وربما يفيد ان نضع محكا رئيسيا نقيس عليه موقف الجبرتى السياسى من الحملة الفرنسية ذلك ان الوقوع فى قوة اعتبار اى شكل من اشكال رفض الحملة الفرنسية ثورية واستنارة ، هو ديماجوجية فكرية نرفضها ، فلا فرق

عندنا بين العثمانيين والفرنسيين ، وهذا المحك هو : هل كان لدى الجبرتى بذور فكر قومى ؟ والتفرقة بين الفرنسيين والعثمانيين هى تفرقة بين استعماريين لا فارق جوهرى بينهما ، وفى حدود فكر العصر فان الطموح لان تكون مصر ايالة عثمانية لها استقلال ذاتى فى كل شئونها الداخلية يعتبر محكا مقبولا لدينا .

وصحيح ان على بك الكبير قد طور هذا الطموح الى افق اكثر رحابة داعيا للاستقلال عن العثمانيين ، ولكن طموحه القومى ذاك قد اجهض ولا يبدو ان الجبرتى كان موافقا عليه كما اشرنا الى ذلك من قبل .

وتعتبر آراء الجبرتى السياسية والفكرية – كما أوردها فى « عجائب الآثار » وخاصة الجزء الثالث منه – وثيقة هامة ، لأنها تكشف لنا طبيعة التفاعل بين الانتلجنسيا المصرية والعقل الاوروبى الليبرالى وهو التفاعل الذى صاغ كل الحلقات التالية من الثورة القومية فى مصر والوطن العربى .

لقد واجه الجبرتى بالفعل مجتمعا فرنسيا سواء فى التنظيمات السياسية والاقتصادية التى جاءت بها الحملة ، او فى الحفلات والمراقص والملاهى ، وحتى فى انماط السلوك الشخصى القائم على التحلل من الوقار والتزمت والجمود . صحيح ان هذا المجتمع له وضعيته الخاصة – من حيث انه اقلية غازية – ولكنه مع هذا كان نقطة التماس بين العقل المصرى وبين الليبرالية الوافدة .

فكيف رأى الجبرتى هذا المجتمع الجديد ؟

سنحاول هنا ان نبدأ بالفرد تدريجيا حتى نصل اليه كعضو فى تنظيم ديمقراطى ، ومن الطبيعى ان نبدأ بالبداية الطبيعية التى بدأ بها الفكر الليبرالى نفسه : العلم فى مواجهة الاسطورة . لنرى كيف واجه كعينة ممثلة للانتلجنسيا المصرية ما جاءت به الحملة الفرنسية من علوم حديثة فى الكيمياء والفلك والكهرباء والصحة العامة .

يبلور « سلفادورى » فى كتابه « الليبرالية » العلاقة بينها وبين العلم فيقول ان افتراض الليبرالية ان « الحرية تأتى بالخير » ناجم من « وجهة النظر الميكانيكية التى تقول ان كل تغيير يحدث فى الكون مرجعه القوة الطبيعية والكيميائية ، وهذا ما اثبته بنجاح عظيم ديكارت ونيوتن وفلاسفة غربيون فطاحل ورجال العلم فى القرن السابع عشر ، ويقول ايضا ان « هذا الاقتناع قد قوى الليبراليين ، لانه جعلهم يشعرون انهم كانوا على جانب الابدية لان لفظ الجلالة والقوانين الغامضة الالهية كانت تقوم مقام الطبيعة والقوانين التى يستطيع البشر فهمها واتباعها عقليا » .

العلم الطبيعى اذن هو ابو الليبرالية الحديثة ، كما انه أبو الرأسمالية نفسها ، وهؤلاء الابطال الثلاثة : العلم والطبقة والفكر ، هم الذين بلوروا كافة الحقوق المتقدمة – بمقياس عصرها – التى حصل عليها الانسان .

وثمة تأكيد بأن الجبرتى قد انبهر فعلا بالعلوم الفرنسية ، فقد وصف فى حوادث ديسمبر ١٧٩٨ ، زيارته للمقر العلمى للحملة الفرنسية وصفا مطولا[٦٥] ، اذا كان طبيعيا وهو من العلماء – بالمفهوم المصرى للعلماء يومذاك – ان يقوم بزيارة المجمع العلمى وان تبهره فيه اشياء عدة بدءا بنظام المكتبة نفسه ، المناضد والمقاعد ، ثم بالطابع الديمقراطى الذى يسوده فالحضور « يتصحفون ويراجعون ويكتبون حتى أسافلهم من العساكر » ، وأيضا فـ « اذا حضر اليهم بعض المسلمين ممن يريد الفرجة لا يمنعونه من الدخول الى اعز اماكنهم ويتلقونه بالبشاشة والضحك واظهار السرور بمجيئه اليهم وخصوصا اذا رأوا فيه قابلية او معرفة أو تطلعا للنظر فى المعارف » . ويقدم الجبرتى ، وصفا تفصيليا لبقية

اجنحة مقر البعثة ، مبديا اعجابه بكل ما فيها ، او راصدا لها دون هجوم . فقد رأى كتبا فى الجغرافيا وعلم الحيوان والتاريخ وغيرها « مما يحير الافكار » .

هذه الحيرة الفكرية تنطلق بلا شك من انبهار شديد لا يستطيع انكار ما امامه أو تكفيره ، وكانت التجارب الكيماوية اكثر ما اذهله واعتبرها من اغرب ما رآه . على ان روحه النقدية لم تظهر الا عند زيارته للفلكيين ، فعلم الفلك هو من العلوم التى كان العقل المصرى – وخاصة الجبرتى – يهتم بها ويفهم فيها لارتباطها بالفرائض الدينية ومعرفة الشهور العربية ، ولهذا تكررت زيارة الجبرتى لتوت الفلكى وصف خلالها بعض ابتكاراته ، واخذ عليه انه لا يهتم بتحقيق أوقات العبادة وفسر ذلك بان مباحث الفلك عند المصريين « لاجل اوقات العبادة » اما الفرنسيين فهم « لا يحتاجون لذلك فلم يعانوه »[٦٦] .

ويلخص الجبرتى رأيا ايجابيا فى هذا الجانب من خصال الفرنسيين ويعترف بان « لهم تطلعا زائدا للعلوم واكثرها الرياضية ومعرفة اللغات واجتهادا كبيرا فى معرفة اللغة والمنطق ويدأبون فى ذلك الليل والنهار »[٦٧] ، ويشوب هذا الرأى الايجابى احساس بالتضاؤل ، أمام هؤلاء الذين لهم فى العلم « أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا تسعها عقول امثالنا »[٦٨] ، على أن اعجاب الجبرتى مع هذا له حدوده المرسومة فعقله الذى انبهر فعلا بما رآه من تجارب كيميائية وكهربائية كان يحتاج الى ما يعطيه اطمئنانا بأن ما لا يعرفه ليس كثيرا الى هذا الحد ، ولهذا نلاحظ ان لهجته قد شابتها الشماتة لفشل التجربة التى اجراها علماء الحملة الفرنسية لتطيير منطاد[٦٩] .

والاعجاب بالنتائج العلمية كتجارب معملية لا يمتد عند الجبرتى ليشمل الاعجاب بالتطبيق الاجتماعى للعلم ، وبالتأكيد فان الرؤية الاخيرة هى صاحبة الدلالة الأولى على اتباع اسلوب العلم والتكيف معه . وصحيح ان الجبرتى قد ابدى اعجابه ببعض الآلات الهندسية التى رأى الحملة تستعملها فى حمل الاتربة وتهديم الابنية ، رغم انها آلات بسيطة جدا[٧٠] – وهو ما يعكس مدى تدهور العقل المصرى عموما وقتها – الا ان المظاهر الاخرى لتطبيق الاساليب العلمية فى التنظيم الاجتماعى والاقتصادى قد اثارت معارضته ورفضه .

ونحن نلاحظ ذلك من عدم رضاه عن محاولة الفرنسيين منع دفن الموتى فى الاماكن القريبة من المساكن ، وخاصة مقابر الرويعى والازبكية ، واذا « دفنوا يبالغون فى تسفيل الحفر » ، واعتراضه على اجراءات الحجر الصحى ، وهو اعتراض تكرر كثيرا بسبب حرص الفرنسيين على وقاية مصر من الطاعون الذى اصاب جنود الحملة الفرنسية عندما حاصروا عكا ، والاتجاه العام لدى الجبرتى لا ينبىء بمعارضة للتطبيقات الخاصة بالصحة العامة طالما ان هذه التطبيقات فى الاطار الفردى ، اما الحجر الصحى – او الكرنتينه بلغة العصر – فالجبرتى يرفضها تماما ، رغم انها مظهر واضح من مظاهر الادراك الاجتماعى بوضع مصلحة المجموع فوق أى مصلحة اخرى . ونحن نلاحظ ان الديوان الذى كان الجبرتى عضوا فيه قد عارض فى اجراءات الحجر الصحى ، وتجاوزت المعارضة اعضاء الديوان الى جماهير الشعب نفسها التى هالها ان يموت مصريون مسلمون فى الحجر دون ان تشيع جنازتهم اسلاميا وان تحرق ثياب المرضى والمتوفين ، ولم يذكر الجبرتى رأيه فى اسباب المعارضة واوحى بان الحجر الصحى كان يسبب اضرارا فردية . لكن الارجح ان الجبرتى – الذى كان سنيا متزمتا – كان يعتبره مخالفة للشريعة . وقد اعترض عليه عندما فرضه محمد على بعد ذلك بسنوات وذكر شامتا انه قد « هلك الحكيم الفرنساوى وبعض نصارى اروام وهم يعتقدون بصحة الكرنتينة بانها تمنع الطاعون وقاضى الشريعة يحقق قولهم ويمشى على مذهبهم ، ولرغبة الباشا فى الحياة الدنيا وكذلك اهل دائرته وخوفهم من الموت يصدقون قولهم »[٧١] ، وتفسر فقرة وردت فى كتاب رفاعة الطهطاوى « تخليص الابريز فى

تلخيص باريز » النظرة السنية المتزمتة حول هذا الموضوع ، فقد ذكر ان الشيخ محمد المناعى التونسى المدرس بجامع الزيتونة بتونس قد ألف رسالة فى الكورنتينة ، اعتبرها حراما لانها « من جملة الفرار من القضاء »[٧٢] .

والارجح ان الجبرتى كان « يعتبر الفرنسيين كفارا فى الدرجة الاولى ، لانهم عقلانيون ، وبهذا لم ينظر اليهم كمسيحيين ، وبينما يتحدث عن نصارى القبط والشوام والاورام ، فان صفة الكفر – وليست النصرانية – هى الصفة التى تلصق بالفرنسيين وحدهم – بكثرة فى « مظهر التقديس » وبشكل أقل فى « العجائب » – وقد ذكر فى مظهر التقديس رفضه لعقلانية الحملة وانكارها للاديان كلها بما فيها المسيحية فقال انهم « لا يقفون على دين ولا يتفقون على ملة بل كل واحد منهم ينحو دينا يخترعه بتحسين عقله ومنهم الباقى على نصرانيته المتكتم لها »[٧٣] ، وقال فى مكان آخر « وعقيدتهم السالكون فيها تحكيم العقل وما تستحسنه النفوس بحسب الشهوات »[٧٤] ، ولعل هذا الرأى كان حصيلة مناقشات مع علماء الحملة ، ولعله بعض اصداء المنشور الذى وجهه السلطان العثمانى سليم الثالث الى المصريين يدعوهم فيه للجهاد الدينى ضد الغزاة ، فنحن نلاحظ ان الشيخ عبدالله الشرقاوى لا يختلف فى هذا الرأى مع الجبرتى ، وربما يفيد رأيه فى تحديد موقف الجبرتى والانتلجنسيا المصرية عموما من البناء الفلسفى للعلم .. فهو يقول ان الفرنسيين ليسوا مسيحيين حقيقيين ولكنهم « فرقة من الفلاسفة اباحية طبائعية[٧٥] يقال لهم نصارى قاتوليقة[٧٦] يتبعون عيسى عليه السلام ظاهرا – وينكرون البعث والدار الآخرة وبعثه الانبياء والمرسلين ويقولون ان الله واحد ، لكن بطريق التعليل ، ويحكمون العقل ، ويجعلون منهم مدبرين يدبرون الاحكام ، يضعونها بعقولهم ويسمونها شرائع ويزعمون ان الرسل محمدا وعيسى وموسى كانوا جماعة عقلاء ، وان الشرائع المنسوبة اليهم كناية عن قوانين وضعوها بعقولهم تناسب اهل زمانهم »[٧٧] .

وهذا الرفض لفلسفة العلم ولتطبيقاته فى التنظيم السياسى والاقتصادى ، يتحول الى تحفظ تجاه بعض الملامح الاخرى للتطبيقات الليبرالية فى مصر ، لم تتواز تماما مع مثيلاتها فى فرنسا ذاتها اذ ان التطبيق فى مصر كان محكوما بلون من الوان الفعل ورد الفعل الحادين لثورات المصريين وشغبهم اليومى ، وعلى الرغم من ان حكم مصر لم يخلص للفرنسيين فانهم حاولوا ان يحكموها بنفس شعاراتهم كمستعمرين اصلا وكثوار فرعا .

وكان منشور « نابليون » الاول طرحا للشعارات الليبرالية بكل بكارتها – رغم انه لم يوضع موضع التنفيذ – وبينما هاجمه الجبرتى بشدة فى « مظهر التقديس » ، وافرد فصلا للرد عليه جعل عنوانه « تفسير بعض ما اودعه هذا المكتوب من الكلمات المفككة والتراكيب الملعبكة »[٧٨] ، وقد رفض فى هذا التفسير المنشور جملة وتفصيلا ، فبعد ان قرر كفر نابليون علق على نص ورد فى المنشور يتضمن الاقرار بمساواة الناس عند الله تعالى فقال : « هذا كذب وجهل وحماقة كيف وقد فضل الله بعضهم على بعض وشهد بذلك أهل السموات والارض » وهو تعليق يتجاهل النص الذى ورد فى المنشور نفسه بأن « الشىء الذى يفرق الناس من بعضهم بعضا هو الفضائل والعقل والعلوم فقط » ، وواجه سخرية نابليون من المماليك ومطالبة المنشور اياهم بأن « يرونا الحجة التى كتبها الله لهم بتملكهم ارض مصر » ، فرد عليها بروح تخلو من أى فكاهة مؤكدا فهمه لطبيعة السلطة فقال « هذا من الكفر بمكان فان الله لا يملك الناس بحجة يكتبها لهم ، غايته ان الناس يتداولون البلاد عن اسيادهم كهولا او عن اسلافهم أو بالغلبة والقهر » ، ومع انه وافق المنشور على انه بالعقلاء والفضلاء يصلح حال الامة ، فانه انتقد التطبيق لان الفرنسيين « قلدوا مناصب الاحكام الجليلة للاسافل والرعاع ، كجعلهم برطلمين الرومى – وهو المسمى عند العامة فرط الرمان كتخدا مستحفظان » ، ومن الواضح ان الجبرتى فى مظهر التقديس كان معاديا تماما

للافكار التى اتى بها المنشور النابليونى ، وهو يستخدم فى عدائه أفكاراً متناقضة مما يكشف عن افتعال هذا العداء لغرض مقصود .

والارجح ان الجبرتى عندما نظر للظاهرة ككل ، اكتشف ان الكفرة – أو العقلانيين – يمكن ان تكون لهم مزايا .. ولهذا سكت فى عجائب الاثار عن المنشور دون ان يعلق على عباراته « الملعبكة » ، واستطاع ان يرى فى بعض المجالات المحددة للتطبيقات الليبرالية خيرا .. فقد اعجبه موقف الفرنسيين من الحريات الفردية ، وخاصة رفضهم للسخرة فروى فى حوادث ديسمبر (جمادى الآخرة ١٢١٣ هـ) قصة الاشغال العامة التى كانوا يقومون بها لاعادة تخطيط القاهرة واردف انهم « فعلوا هذا الشغل الكبير والفعل العظيم فى اقرب زمن ولم يسخروا احدا فى العمل بل كانوا يعطون الرجال زيادة عن اجرتهم المعتادة ويصرفونهم من بعد الظهيرة »[٧٩] ، ومن الملفت للنظر ان الجبرتى روى فى حوادث عام ١٨٠٢ – بعد خروج الحملة – ان الوالى العثمانى شرع فى هدم الاماكن المجاورة لمنزله ليبنيها مساكن لمعسكره ونصب خيمة فى مقر العمل ليباشره بنفسه ثم اعد قوائم لتسخير المواطنين للعمل ، وعلق الجبرتى على هذه الواقعة ساخرا من الباشا[٨٠] ولان السخرة كانت تقليدا من تقاليد المجتمع المصرى وقتها ، فان هذه السخرية تصبح ذات دلالة هامة على تطور فكر الجبرتى ، وهو ما يؤكد ان التطبيق النابليونى لحرية العمل وضماناته فى مصر قد حفر معنى ثابتا بحيث سخر الجبرتى من تسخير الحاكم التركى للناس فى بناء مساكن عسكره ويكلفهم مع هذا باحضار الموسيقى للترفيه عنه .

ومما لفت نظر الجبرتى ايضا فى التطبيقات النابليونية حق الانسان فى المحاكمة القضائية فأورد فى الجزء الثالث من عجائب الاثار نص محاضر التحقيق فى قضية مقتل الجنرال كليبر التى اتهم فيها الطالب الازهرى سليمان الحلبى ، وقد ذكر انه اوردها « لما فيها من الاعتبار وضبط الاحكام من هؤلاء الطائفة الذين يحكمون العقل ولا يتدينون بدين وكيف تجارى على كبيرهم ويعسو بهم رجل افاق اهوج وغدره ... »[٨١] ، وروى كيفية القبض على سليمان الحلبى والتحقيق معه دهشا لانهم لم يعجلوا بقتله وقتل من اخبر عنهم بمجرد الاقرار بعد ان عثروا عليه ووجدوا معه آلة القتل مضمخة بدم صارى عسكرهم واميرهم بل رتبوا حكومة ومحاكمة » وقارن بين ما فعلوه وما فعله العثمانيون قائلا : « بخلاف من رأيناه من افعال اوباش العسكر بعد ذلك الذين يدعون الاسلام ويزعمون انهم يجاهدون وقتلهم الانفس وتجاريهم على هدم البنية الانسانية بمجرد شهواتهم الحيوانية »[٨٢] .

وقد انبهر الجبرتى هنا بمفهوم شخصية العقوبة ، وهو مفهوم ينطلق من الاقرار بحق البشر فى المساواة امام القانون وتحريم العقوبات الجماعية أو الاعمال الانتقامية من الورثة أو ممن لا يرتكبون جرما. وقد اكد الجبرتى ان الفرنسيين قد قبضوا على سليمان الحلبى « وعاقبوه حتى اخبرهم بحقيقة الحال ، فعند ذلك علموا ببراءة اهل مصر من ذلك وتركوا ما كانوا عزموا عليه من محاربة أهل البلد » . واثمر هذا التفاعل ثمرته فى وقت قريب ، يروى الجبرتى ان مناقشة وقعت بمجلس الديوان بين الوكيل – كان الجنرال الفرنسى فوربيه – والاعضاء المصرين بسبب التجاء التجار الى رفع الاسعار قبل توقيع معاهدة العريش فاكد الوكيل ان الديوان سيكون مسئولا اذا ظلت الاسعار مرتفعة ، وقرأ منشورا يهدد بالعقوبات العامة اذا تحرك المصريون ان ثاروا ويقول الجبرتى انه « لما قرىء المنشور الفرمان المذكور قال بعض الحاضرين[٨٣] :

– العقلاء لا يسعون فى الفساد واذا قامت الفتنة لزموا بيوتهم .

فقال الوكيل :

– ينبغى للعقلاء ولامثالهم نصيحة المفسد وغيره .

قال بعضهم :

– هذا ليس بجيد بل العقاب لا يكون الا على المذنب فقد قال تعالى : كل نفس بما كسبت رهينة .

وقال آخر من اهل المجلس :

– ولا تزر وازرة وزر اخرى .

فقال الوكيل :

– المفسدون فيما تقدم اهاجوا الفتنة فعمت العقوبة – يقصد ثورتى القاهرة وما تلاهما من عقوبات عامة – والمدافع والبنيات ليس لها عقل حتى تميز بين المفسد والمصلح فانها لا تقرأ القرآن .

وقال آخر :

– المخلص نيته تخلصه .

فقال الوكيل :

– ان المصلح من يشمل صلاحه الرعية فان صلاحه فى حد ذاته يخصه فقط والثانى اكثر نفعا »[٨٤] .

وتكشف هذه المناقشة الممتازة عن ان الاحتكاك بين العقل المصرى والعقل الفرنسى ، اعاد المشايخ الى تراثهم الدينى ليروه بشكل عقلى ، ويكتشفوا ما به من مبادىء تتلاءم مع ما جاء به الفرنسيون . فى الوقت الذى اضطر فيه هؤلاء الى التنكر لمبادئهم باعلانهم شعار « المدافع لا تقرأ القرآن » أى انها لا تعرف المبادىء ولا تؤمن بشخصية العقوبة . وقد اشترك الجبرتى فى المناقشة السابقة لانه كان عضوا فى الديوان ايامها .

على ان الجبرتى ظل متحفظا تجاه حرية المرأة على نحو ما سبق لنا واشرنا اليه .

وكما يحدث غالبا فان الافكار تظل جميلة طالما هى لا تسبب ضررا للناس ، فاذا ادى تطبيقها الى ضرر لاقلية وفائدة لاكثرية وضعت فى محك الاختبار ، لذلك نلاحظ ان الجبرتى قد اعترض بشدة على محاولة الفرنسيين تنظيم الملكية سواء فى الزراعة أو فى العقارات . وكان الفرنسيون قد توصلوا الى افتراض بان ارتفاع الانتاج الزراعى فى مصر رهين بمنح الفلاحين ملكية الارض التى يزرعونها ملكية خاصة كاملة وشاملة لكافة التصرفات القانونية ، واختلفت آراؤهم بصدد نظام الالتزام فرأى البعض اعتبار الاراضى التى فى ذمة الملتزمين من قبيل املاك الاشراف التى قضت عليها الثورة فى فرنسا ، بينما رأى آخرون اعتبار الملتزمين ملاكا فرديين ، وقد انتصر الرأى الثانى فى بادىء الامر وعومل الملتزمون على انهم ملاك حقيقيون وطولبوا كما يقول الجبرتى بأن « يبينوا وجه تملكهم لصنك الالتزام عاما بالبيع أو الانتقال لهم بالارث عن اسلافهم فان لم يكن له حجة أو كانت ولم تكن مقيدة بالسجل فانها تضبط لصالح ديوان الجمهور – أى للدولة – وتصير حقا من حقوقهم » .

على ان الجنرال مينو وكان من انصار وجهة النظر الاولى ، سعى فى نقل ملكية الالتزامات الى الدولة تدريجيا ، ومن الواضح ان الجبرتى رفض الموقفين واعتبرهما نوعا من انواع التحايل ، وعلق على أولهما بأن « هذا من اخبث الحيل على اخذ الاملاك والعقارات من ايدى اربابها وذلك ان الناس انما وضعوا ايديهم على املاكهم اما بالشراء او بايلولتها لهم من مورثهم او نحو ذلك بحجة قريبة او بعيدة العهد ، فاذا طولبوا باثبات مضمونها وسجلاتها تعسر أو تعذر لحادث الموت أو الاسفار »[٨٥] .

والوسيلة التى اتبعتها الحملة الفرنسية فى ضرب نظام الالتزام ، هى نفس الوسيلة التى اتبعها بعد ذلك محمد على عندما نقل ملكية الارض الزراعية كلها الى الدولة . ومن الواضح ان الجبرتى – وان لم يكن هناك ما يرجح انه كان ملتزما – كان شديد الحساسية فى كل ما يتعلق بالملكية ، ولعل المظالم التى اتبعها الفرنسيون فى جمع المال ، فضلا عن حسه الدينى الاخلاقى ، وموقفه المتعاطف مع المماليك كانت اهم اسباب رفضه الحملة الفرنسية ، الا ان هذا الرفض قد تهذب فى عجائب الآثار واصبح اكثر موضوعية فى ضوء الظروف التى تلت رحيل الحملة ، وبخفوت الاحساس لديه بالخجل لانه شارك فى عضوية الديوان . ومن الصعب التكهن بالموقف الذى كان الجبرتى يمكن ان يأتخذه لو ان الحملة الفرنسية لم تحاصر فى مصر الامر الذى اضطرها الى تصرفات خشنة مع المصريين لم تكن واردة فى خطتها الاصلية . لكن من الواضح ان هذا الرفض عن الجبرتى لم يكن يعنى مشاركته او تأييده لاى عمل عنيف يتضمن ثورة يقوم بها العوام والحرافيش ، ولو بمجرد التأييد القلبى .

مشكلة الجبرتى الحقيقية كسياسى هى انه عجز عن فهم ما كان يجرى حوله : عارض المماليك ، وعارض الفرنسيين ، لكنه لم ينطلق فى ذلك من المنطلق الصحيح الذى كان يتفجر فى اعماق عصره : منطلق الحركة القومية الزاحفة ترفع اعلان الاستقلال عن تركيا ، وعن اوروبا فى وقت واحد .

سيتكرر هذا العجز عن الفهم فيما بقى من الحلقات التى عاصرها الجبرتى : عودة الحكم العثمانى المباشر ثم الحلقة الثانية التى تمثل الوجه الآخر والمناقض : تجربة محمد على التى اعادت اصداء ثورة على بك الكبير .

لكن ذلك يحتاج حديثا آخر .

الهوامـــش

(٥) يعتبر كتاب احمد حافظ عوض : فتح مصر الحديث – مطبعة مصر – القاهرة ١٩٢٥ ، من اكثر الكتب اغراقا فى الروح الاوروبية ، وهو يمتلىء بسخرية جارحة من الجبرتى – والمصريين عموما – كعقل محافظ ومتخلف فى تفاعله مع الظواهر التى جاءت بها الحملة الفرنسية .

(١) صلاح عيسى : منهج عبد الرحمن الجبرتى فى رؤية الظواهر التاريخية – قضايا عربية – العدد ٤ تموز – آب ١٩٧٤ – بيروت ١٩٧٤ .

(٢) تنبه الى هذا التحالف القائم على اساس النشاط الاقتصادى المشترك بين مشايخ الازهر وامراء المماليك الامام محمد عبده ، وقد نقل رأيه – وخالفه فيه – محمد شفيق غربال ، ويعلق صبحى وحيدة مؤيدا رأى الاستاذ الامام بأن الظاهرة « ترجع جزئيا الى طبيعة وظيفة

رجال الدين في الحكم الاسلامي من ناحية والى تحلل نظم الحكم المملوكية من ناحية اخرى » (صبحي وحيدة - في أصول المسألة المصرية - ط ٢ - مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٧٤ - هامش ص ١٦٧ - ١٦٨) .

(٣) صبحي وحيدة - المصدر نفسه ص ١٦٩ .

(٤) المصدر نفسه - ص ١٧٠ .

(٥) وسيم خالد : ملامح الشخصية المصرية - مجلة الكاتب القاهرية العدد ٥٢ يوليو (تموز) ١٩٦٥ .

(٦) المصدر نفسه .

(٧) وسيم خالد : على بك الكبير - مجلة الكاتب القاهرية - العدد ٥٣ - اغسطس (آب) ١٩٦٥ .

(٨) في رأى الدكتور محمود حلمي مصطفى (كلية الآثار - جامعة أسيوط المصرية) ، ان الجبرتي هو « مؤرخ القومية المصرية في القرن الماضي » ، وهو تعبير نتحفظ عليه رغم انه ليس صحيحا في اعلان قومية الجبرتي ، وبنفس التحفظ نقرأ قول الاستاذ محمد شفيق غربال بان كتاب الجبرتي هو في صميم الامر كتاب في التربية الوطنية (راجع : محمود حلمي مصطفى : الجبرتي ومعاصروه من امراء المماليك بحث في ندوة « عبد الرحمن الجبرتي وعصره » - الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - الجزء ٣ - طبعة محدودة - القاهرة ١٩٧٤) .

(٩) الطبعات التي استخدمناها من مؤلفات الجبرتي على النحو التالي :

- عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الاثار - في التراجم والاخبار : دار الفارس- بيروت - مطبعة سبها - (دون ذكر السنة) ، وهي في ثلاثة مجلدات تضم الاجزاء الاربعة ، وسنختصر اسمها في هذه الهوامش الى « العجائب » ثم رقم المجلد فرقم الصفحة .

- عبد الرحمن الجبرتي : مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس - تحقيق : احمد زكي عطية وعبد المنعم عامر - ومحمد فهمي عبد اللطيف - وراجعه وحقق الجانب التاريخي والاعلام حنفي عامر - الناشر : وزارة التربية والتعليم . القاهرة - الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ١٩٦١ - وهي في جزئين ، وسنختصر اسمها الى « مظهر » ثم رقم الجزء فرقم الصفحة .

- وقد استخدمنا بدرجة اقل طبعة « كتاب الشعب » - دار الشعب بالقاهرة ١٩٥٩ - من عجائب الآثار التي صدرت بعنوان « تاريخ الجبرتي » وتضم ملخصا للجزئين الأول والثاني من العجائب مع النص الكامل للجزئين الثالث والرابع ، وسنشير اليها باسم « العجائب - طبعة الشعب ثم رقم الصفحة » .

(١٠) العجائب ٤٩٥/١ - ٤٩٦ .

(١١) العجائب ٤٣٢/١ .

(١٢) العجائب ٤٣٣/١ .

(١٣) العجائب ٤٣٤/١ .

(١٤) العجائب /١

(١٥) العجائب ٤٥٤/٢ .

(١٦) العجائب ٤٥٨/٢ .

(١٧) العجائب ٤٨٥/١ .

(١٨) العجائب ٦٤٧/٢ .

(١٩) العجائب ٤٨٥/١ .

(٢٠) العجائب ١٩٦/٢ .

(٢١) العجائب ٤٩٤/٢ .

(٢٢) العجائب ٤٨٨/٢ .

(٢٣) العجائب ٤٥٧/١ .

(٢٤) العجائب ٦٤٧/٢ .

(٢٥) العجائب ٤٥٠/٢ - ٤٥٢ .

(٢٦) العجائب ٣ /١٧٤ .

(٢٧) العجائب ١٥٩/٢ .

(٢٨) العجائب ٤٥٦/٢ .

(٢٩) العجائب - حوادث عام ١٧٦٩ - ١٨ يناير .

(٣٠) العجائب ٤٥٦/٢ .

(٣١) العجائب ٤٤٩/٢ .

(٣٢) العجائب ١٨٠/٢ .

(٣٣) العجائب ١٨٨/٢ .

(٣٤) العجائب ٢٣/١ .

(٣٥) العجائب ٤٥٠/٢ .

(٣٦) العجائب ٥٣٧/٢ - ٥٣٨ .

(٣٨) العجائب ٤/

(٣٩) صلاح عيسى - الثورة العرابية - ط ١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٧١ - ص ١٨٥ .

(٤٠) العجائب ١٦٧/٣ .

(٤١) العجائب ٣٢٧/٣ .

(٤٢) العجائب - طبعة الشعب ص ٤٨٨ .

(٤٣) المصدر نفسه ص ٧١٤ .

(٤٤) العجائب ١٩٤/٣ .

(٤٥) ختم الجبرتى الجزء الثانى من عجائب الاثار بقوله « ختم هذا الجزء الثالث من عجائب الاثار فى التراجم والاخبار لغاية سنة عشرين ومائتين والف من الهجرة النبوية على صاحبها افضل الصلاة والسلام ، وسنقيد ان شاء الله تعالى ما يتجدد بعدها من الحوادث من ابتداء سنة احدى وعشرين التى نحن بها الآن ان امتد الاجل واسعف الامل » – العجائب ١١٠/٢ – وهذا النص صريح فى ان الجزء الثالث من العجائب المتضمن وقائع الحملة الفرنسية – وهو نفس موضوع مظهر التقديس بجزأيه – قد كتب عام ١٢٢١ هـ (١٨٠٦ م) .

(٤٦) د . محمد احمد انيس : مدرسة التاريخ المصرى فى العصر العثمانى – مطبوعات معهد الدراسات العربية العالمية – دار الجيل للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٢ .

(٤٧) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٤٨) مقدمة المحققين لطبعة وزارة التربية من مظهر التقديس – ج ١ ص ٢٩ – ٣٠ .

(٤٩) عبد الله الشرقاوى (الشيخ) : تحفة الناظرين فيمن ولى مصر من الولاة والسلاطين . القاهرة . طبعة بولاق ١٢٨٦ هـ (١٨٦٩ – ١٨٧٠ م) – المقدمة . انظر ايضا ما اورده احمد حافظ عوض فى كتابه : نابليون بونابرت ، وفتح مصر الحديث – مطبعة مصر – القاهرة – ١٩٢٥ ص ٢٩٧ .

(٥٠) رواية مقابلة وفد العلماء للصدر الاعظم واردة فى المجلد الثانى من العجائب ص ٣٢٠ وفى الجزء الثانى من مظهر التقديس ص ٢٠ – فى حوادث شهر رمضان ١٢١٤ هـ (يناير ١٨٠٠ م) ، وقد ذكر الجبرتى فيها بألفاظ واحدة ان العلماء لما وصلوا الى الصدر الاعظم « واستقر بهم الجلوس استفسر عن إسمائهم وكذلك التجار واكابر النصارى ثم اخلع عليهم خلعا سنية » ، وليس فى الرواية ما يدل على ان الجبرتى حضرها بشخصه ، لكن ذلك ليس مستبعدا فى ضوء مكانته اذ ذاك كواحد من كبار علماء الازهر فضلا عن انه كان عضوا بالديوان الى زمن رحيل الفرنسيين ، ولقد يكون التكليف بالتأليف عن الحكم الفرنسى قد تواتر بين العلماء فى ضوء ما ذكره الشيخ الشرقاوى فى مقدمة كتابه .

(٥١) العجائب ٣٨١/٣ .

(٥٢) عبد الله الشرقاوى : تحفة الناظرين .

(٥٣) خليل شيبوب : عبد الرحمن الجبرتى – دار المعارف – القاهرة ١٩٤٨ – ص ٧٦ .

(٥٤) العجائب ٧٩/٢ .

(٥٥) العجائب ١٠٦/٢ .

(٥٦) العجائب ٣٩٦/٢ – ٣٩٧ .

(٥٧) خليل شيبوب : مصدر سابق ص ٨٢ .

(٥٨) العجائب ٤٢٠/٢ .

(٥٩) العجائب ٤٥٩/٢ – ٤٦٠ وكان قد افرج عن الفيومى بعد يومين فقط من اعتقاله ٤٢٠/٢ .

(٦١) عبد الله الشرقاوى : تحفة الناظرين – نقلا عن الرافعى تاريخ الحركة القومية جـ ٢ ط ١ ص ٢٩٣ .

(٦١) العجائب ١٢/١ .

(٦٢) مقدمة المحققين لطبعة وزارة التربية من « مظهر التقديس » جـ ١ ص ١٠ .

(٦٣) مظهر التقديس جـ ١ ص ٦٢ .

(٦٤) العجائب ٢/٢٣٦ .

(٦٥) نص هذا الوصف المطول وارد فى العجائب م ٢ ص ٢٣٣/٢٣٦ ونلاحظ ان الجبرتى قد اغفل فى مظهر التقديس زيارته الى مقر البعثة العلمية .

(٦٦) المصدر نفسه ص ٢٦٨ .

(٦٧) المصدر نفسه ص ٢٣٣ .

(٦٨) المصدر نفسه ص ٢٣٦ .

(٦٩) اجرى علماء الحملة الفرنسية تجربة لتطيير منطاد فى ٣٠ نوفمبر ١٧٩٨ م - (٢١ جمادى الاخر ١٢١٣ هـ) ، وقد وصف الجبرتى التجربة وقال انه كان حاضرا اياها ووصف سقوطها ثم علق قائلا « فلما حصل لها ذلك انكسف طبعهم لسقوطها ولم يتبين صحة ما قالوه من انها على هيئة مركب تسير فى الهواء بحكمة مصنوعة ويجلس فيها انفار من الناس ويسافرون فيها الى البلاد البعيدة لكشف الاخبار وارسال المراسلات ، بل ظهر انها مثل الطائرة التى يعملها الفراشون بالمواسم والافراح » (العجائب - طبعة الشعب ص ٢٨١ - ٢٨٢) ، وقد كرر الفرنسيون التجربة بعد عدة اسابيع (١٧ يناير ١٧٩٩) ، وفشلت ايضا وعلق الجبرتى على ذلك بقوله : « .. ولو ساعدتها الريح وغابت عن الاعين تحت الحيلة ، وقالوا انها سافرت الى البلاد البعيدة بزعمهم » ، (طبعة الشعب ص ٢٩١) .

(٧٠) قال الجبرتى ان الفرنسيين كانوا « يستعينون فى الاشغال وسرعة العمل بالآلات القريبة المأخذ السهلة التناوب المساعدة فى العمل وقلة الكلفة . كانوا يجعلون بدل الغلقان والقصاع عربات صغيرة ويداها ممتدتان من خلف يملؤها الفاعل ترابا أو طينا او احجارا من مقدمتها بسهولة بحيث تسع مقدار خمسة غلقان ثم يقبض بيديه على خشبتيها المذكورتين ويدفعها امامه فتجرى على عجلتها بأدنى مساعدة الى محل العمل فيميلها باحدى يديه ويفرغ ما فيها من غير تعب ولا مشقة » العجائب ٢/٢٣٢ . ومع بساطة الاداة فقد دهش لها دهشة لعلها غير مبررة امام عقلنا المعاصر ، لكنها ذات دلالة فى فهم مدى تخلف ادوات العمل وبدائيتها فى مصر حينذاك .

(٧١) العجائب ٣/٤٠٢ .

(٧٢) رفاعة رافع الطهطاوى : تخليص الابريز فى تلخيص باريز - ط ٢ - وزارة الثقافة المصرية ١٩٥٨ ص ٩٧ .

(٧٣) مظهر التقديس .

(٧٤) المصدر نفسه .

(٧٥) يفسرها د . عبد العزيز الشناوى (صور من دور الازهر فى مقاومة الاحتلال الفرنسى لمصر - مطبعة دار الكتاب بمصر ١٩٧١ - ص ١٩٧) - « أى ذوو طباع تتسم بالاباحية » .

(٧٦) أى كاثوليك .

(٧٧) عبد الله الشرقاوى : تحفة الناظرين ص ٥٥ .

(٧٨) مظهر التقديس جـ ١ ص ٦٦ .

(٧٩) العجائب - طبعة الشعب ص ٢٨٣ .

(٨٠) راجع الوصف الكامل لذلك فى طبعة الشعب من العجائب ص ٤٩٣/٤٩٤ ، وقد استعاد الجبرتى روحه الفكهة فى التعليق على سخف تصرفات الوالى التركى الذى فرض على المسخرين ان يستأجروا طبولا وزمرا لتسليته وهو يشرف على العمل ، ولخص رأيه فقال : « واجتمع على الناس عشرة أشياء من الرذالة وهى : السخرة ، والعونة واجرة الفعلة والذل ومهانة العمل وتقطيع الثياب ودفع الدراهم وشماتة الاعداء من النصارى وتعطيل معاشهم وعاشرا : اجرة الحمام » !

(٨١) العجائب – طبعة الشعب ص ٣٧٤ .

(٨٢) المصدر نفسه ص ٣٧٥

(٨٣) لا تستعبد ان يكون القائل هو الجبرتى نفسه الذى كان عضوا فى الديوان فى هذه الفترة .

(٨٤) نص المناقشة – العجائب طبعة الشعب ص ٤٠٦ .

(٨٥) العجائب – طبعة الشعب ص ٨٥ .





محمد خليل قاسم
فى ذكراه الحادية والعشرين

في ذكراه الحادية والعشرين

محمد خليل قاسم :

حضرة الناظر وصاحب الشمندورة

مرت - فى الأسابيع الأخيرة - الذكرى الواحدة والعشرون على وفاة المناضل والكاتب النوبى : محمد خليل قاسم (١٩٢٢ - يونيو ١٩٦٨) وهو واحد من رموز النضال الوطنى والتقدمى المصرى ، طوال الأربعينات والخمسينات والستينات . قضى خمس سنوات فى اعتقالات الشيوعيين (١٩٥٩ - ١٩٦٤) ، وقدم رواية هامة انتبه النقاد إليها بعد رحيله هى « الشمندورة » ، ومجموعة قصصية هى « الخالة عيشة » .

و« أدب ونقد » ، تنشر - فى هذه المناسبة - ملفاً حول المناضل والشاعر والأديب خليل قاسم ، محتوياً شهادات حية من زملائه ورفاق سجنه أو عمله ، حول شخصه وأدبه ونضاله .

أدب ونقد

سيرة قصيرة

زكى مراد

كتب زكى مراد هذا التعريف على ظهر مجموعة الخالة عيشة لخليل قاسم فى الستينات

ولد الكاتب الشاعر المناضل قاسم فى قرية قتة بالنوبة القديمة بمحافظة اسوان فى عام ١٩٢٢ م .

خاض منذ الحادية عشرة من عمره نضالا مريرا ضد الطوفان الذى أغرق قريته والفقر الذى حاول أن يحرمه العلم ، وانتصر على الحزن بالشعر ، كما انتصر على الفقر بالتفوق العلمى .

ومنذ بلغ الخامسة عشر بدأ وعيه يتفتح على الاستعمار الجاثم على أرض وطنه ، فانضم بشعره وقلمه وبكل قواه الى موكب النضال الوطنى .

لم يبلغ العشرين إلا وقد اكتشف فى الاشتراكية العلمية طريقه وطريق ملايين البؤساء الكادحين الى التحرير الكامل من الاستغلال الاجنبي والمحلى فأخذ يهدم فى أبنية الظلم ويبنى مع طلائع شعبه وهو يشدو : « نحن نبنى وما بنى الشعب باق أبد الدهر ساخرا بالزوال » .

فى تلك السن المبكرة أسس مع رفاق له مصريين وسودانيين مجلة « النضال المشترك ــ أم درمان » وظل يحرر فيها حتى أغلقها صدقى باشا فى سنة ١٩٤٦ ، وطلب القبض عليه .

عاش بعد ذلك ٢٦ عاما قضى منها ١٥ عاما فى السجن والاعتقال ، كان يتغنى طوالها بالشعب الكادح ويغنى للعمال والفلاحين شعرا ونثرا فى السجون وعلى منابر المحاكم .

فى السنوات الثلاث الاخيرة من اعتقاله ، حقق حلمه الادبى الكبير وسجل قصة النوبة المناضلة فى « الشمندورة » احدى روائع الادب العربى المعاصر بشهادة كل النقاد .

كان انجاز هذا العمل الادبى الضخم فى زنزانة السجن .

ظل يعطى ويعطى للحياة والثقافة ، والجماهير ، كتب وترجم وألف وحاضر مئات العمال عن الاشتراكية . وحين فكر فى عام ٦٨ ان تكون له زوجة وبيت وأطفال عاجلته المنية فى ٩ يونيه سنة ١٩٦٨ ذكرى اليوم المجيد لنضال شعب ٩ ، ١٠ يونية .

لقد كتب عليه أن يعطى ولا يأخذ وليس أروع من أدبه الا قصة حياته وكفاحه .

محمد خليل قاسم : حضرة الناظر

صلاح حافظ

قادنى قلمى ، ذات يوم ، إلى المعتقل !

وكان المعتقل فى صحراء مصر الغربية . وفى خيام تركها الجيش لكى نسكنها نحن .

وتصادف ، يوم وصولنا إلى المعتقل ، أنه صدر قرار يقضى بفصل أى موظف فى الدولة لا يعرف القراءة والكتابة . وكان تسعون فى المائة من السجانين الذين يحرسوننا من هذا الطراز !

وعز علينا أن يفقد هؤلاء الناس ، وعائلاتهم ، مورد الرزق الحكومى الذى يعيشون عليه . فنحن قد دخلنا السجن أصلا بسبب أنحيازنا إلى مساكين الأرض . وهم النموذج الذى أمامنا لهؤلاء المساكين .

وببساطة قلنا لهم : تعالوا نعلمكم .

وكان يجب أن نعلمهم فى أقل من ثلاثة أشهر . فقد كانت الحكومة تسحب طاقم السجانين ، وتستبدل بهم آخرين ، كل ثلاثة أشهر .. قبل أن تنشأ بيننا وبينهما علاقات أخوية !

وحدثت المعجزة . وعلمناهم بالفعل قبل انقضاء الأشهر الثلاثة .

وسافر هذا الفريق من السجانين لكى يروى لزملائه ما حدث . واذا بكل سجان أمى فى مصر يرجو رؤساءه أن يختاروه فى دفعة الواحات القادمة !

وأصبحت كل دفعة من السجانين الجدد تصل إلى الواحات ومعها كراريس بيضاء ، ومجموعة أقلام ، حتى تلتحق بمدرستنا التى أصبح صيتها يتردد داخل مصلحة السجون من الاسكندرية حتى أسوان .

وشيئا فشيئا ، أصبح لمدرسة محو الامية هذه مكانة رسمية . فضابط المعتقل ، والمأمور المشرف عليهم ، كانوا يتألمون لمصير الاميين من رجالهم . ولم يكن لديهم حل . ثم وجدوا الحل لدينا ، فشكرونا وشجعونا ، وأعلنوا أنهم مستعدون لوضع خدماتهم تحت تصرفنا .

لكننا لم نكن فى حاجة إلى خدمات .

الكراريس والأقلام كان السجانون يحملونها معهم يوم ترحيلهم إلى معتقلنا .. والسبورات صنعناها من أخشاب الصناديق القديمة . والمعلمون كانوا منا . وجدول الحصص ونظام المدرسة تولاه الراحل النوبى الأديب محمد خليل قاسم .. صاحب رواية « الشمندورة » التى لم يعترف بها الوسط الادبى فى مصر إلا بعد وفاته .

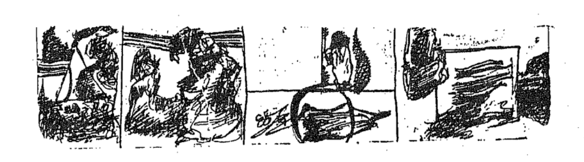
وكان بيننا ، نحن المعتقلين ، أساتذة فى الجامعة . ورجال أفذاذ تولوا منصب الوزراء فيما بعد . وكانت العادة أن يناديهم السجانون اذا غضبوا عليهم بلقب « يامذنب » ، واذا رضوا عنهم بلقب « يانزيل » . إلا خليل قاسم .. كان لقبه فى كافة الأحوال : حضرة الناظر !

ثم اعترفت الحكومة نفسها بهذا اللقب .

أصبح امتحان محو الامية ، لكل دفعة من السجانين ، يتم باشراف من ضباط المعتقل . وأصبحت شهادة النجاح تصدر بتوقيع حضرة الناظر : المعتقل خليل قاسم !

وأصبح يجرى احتفال رسمى بتسليم شهادات النجاح قبل رحيل أية دفعة من السجانين .

احتفال يحضره المأمور ، ويبدأ بكلمة يلقيها حضرة الناظر المعتقل . ثم يتلو ذلك تسليم الشهادات التى وقع عليها حضرة الناظر المعتقل . ثم يهنىء المأمور رجاله بهذه الشهادات ، ويعلن لهم كم هو سعيد لانهم لن يفصلوا من الخدمة بعد أن تعلموا القراءة والكتابة على يد حضرة الناظر المعتقل !



ولم يكن المأمور بالطبع ، ولا رجال ادارته ، يؤمنون بأفكار حضرة الناظر هذا . ولا كانوا يقبلون مواقفه السياسية .

لكنهم

كانوا يقبلون بلا تحفظ نشاطه ، ونشاط زملائه ، فى مدرسة محو الأمية . لأن هذا النشاط ينقذ رجالهم من محنة فقدان وظائفهم .

وقد كانت هذه التجربة واحدة من أغلى دروس حياتى . فقد عاصرت هذه المدرسة العجيبة ، وشاركت فى تعليم تلاميذها . ورأيت كيف تعجز كافة قوى البطش والطغيان أمام شمعة ضعيفة تضاء وكيف يستحيل التنكر ـ حتى من اجانب الخصم المدجج بالسلاح ـ للعمل الطيب الذى يخدم الناس .

وقد تكون هذه التجربة هى السبب فى الخصومات التى كثيرا ما تنشب بينى وبين بعض أقطاب الثورية الكثيرين فى أيامنا هذه . فأنا أرى كلامهم كبيرا ، وعملهم صغيرا . ولا أجد فيهم رجلا ـ مثل حضرة الناظر ـ ينفق أيام اعتقاله فى تربية الذين يحرسونه فى المعتقل .. ويرضيه أن تتلخص بطولته فى تنوير جهلهم باشعاع حروف الهجاء !

وأكثر ما يؤذينى أن كافة الكتب التى صدرت عن تاريخ مصر السياسى الحديث لم تسجل هذا الدور الخارق الذى قام به محمد خليل قاسم .. مع أن معظم الذين كتبوا عايشوه داخل المعتقل .

وأنا أشهد أن هذا النوبى الطيب كان شاعرا ، وأديبا ، من قمة رأسه حتى أخمص قدميه . وأن « الشمندورة » ـ رائعته الروائية ـ ستعيش وتظل من معالم تاريخنا الأدبى .

لكننى أشهد أن رائعته الأكبر هى التى لم يتكلم عنها أحد حتى الآن :

مدرسة محو الأمية التى فرضت على سجانيه أن يكونوا تلاميذ عنده ، وأن ينهرهم وهو فى القيود فيقولوا له « حاضر » ، وأن يصبح لقبه عند الذين قيدوه بالاغلال : حضرة الناظر !

صباح الخير ياعم قاسم

أحمد جوده

تقاسمنى الشوق ، وزحام القاهرة على أشده ، والشوارع تمتد على آخر البصر ، مرقطة بالسيارات متعددة الألوان والجنسيات ...

قلت : أذهب لحارة الروم ... وكان على أن أقطع شارع « المغربلين » كله ...

كان جالساً وسط حلقة من الرجال .. كان واسطة عقدهم .

رأيتنى أهجم عليه بشوق .

قال : من الفتى ؟!

قلت : محب دنف .. وعاشق وله .

قال : لم أتيت ؟!

قلت : هزنى الشوق للعدل . ولذعتنى سياط الذل ، وجذبنى عطر الحرية .

قال : ما عليك ...

(انتفض واقفاً .. وأمسك بيدى .. ومضى بى تحت شمس محرقة ، تلمع فيها بشرته السوداء ، وعيناه تمتلآن بالطيبة ..) .

سرنا .. أصبحنا ثلاثة .. كانت سمراء طويلة .. قدها كرمح .. نظرتُ إليها واستفهمتُ :

.. قال : داريا سكينة .★

ومع كل خطوة ، كنا نزداد عدداً .. وهو يقدمهم لى :

ــ تلك حجوبة .. وهذه سعدية .. وهذا برعى وهذا الشيخ شليب ... وهذا بسطاوى .. وهذا مصطفى وتلك بطه ...★

★دار سكينة شخصية محورية فى رواية الشمندورة . ★ أسماء شخصيات من رواية الشمندورة .

كنا نسير والجموع تتبعنا نحو ضريح الإمام الحسين .. وعند الباب الأخضر .. قرأنا الفاتحة .. ومضى بنا نحو جبل الدراسة .. فسكن الهواء وتوقف الزمن ..

قلت : إلى أين يا سيدى ؟!

قال : إلى هناك ...

وصمتنا ...

كنا قد أصبحنا ألفا .. بل ألفين .. وثلاثة .. ومائة ألف ومليوناً .. وأطفال ونساء وشيوخ .. عمال وطلبة وصعايدة ونوبيون وشيوعيون وأفندية ..

سرنا .. والحمام يرفرف فوقنا .. والريح سكنت .. والشمس ترسل أشعة واهنة .. وكنت حزينا .

***

● فجأة كنت وحدى « **أنا وحدى هنا .. أنا والرعب والشاطىء المرتفع والنيل المتراجع .. أنا وأشجار النخيل والوهاد المنخفضة التى أخذت المياه تغمرها وأطلالها قاسية راحت الأمواج تأكل جدرانها فى كل لحظة .. وليس ينسكب فى أذنى إلا صرير الماء وهدير الدوامة وإرتطام الشمندوره بسلسلتها ، بينما النيل يرتعش فى تحد بالغ وكأنه يتحفز لابتلاعى** » . كنت أنا والوحدة والحزن .. كان قد قال :

ــ أحذر الإنفراد ... وأحرص على التواصل ..

قلت : يا عم قاسم .. مفيش فايدة ..

وضع يده على قلبى **وأشار إلى مشرق الشمس** .. كانت الشمندورة الحمراء تلمع هناك فى الأفق .. والصعاليك والذعر والرعاع والفقراء يغذون السير نحوها عرايا .. تقودهم داريا سكينة والشيخ فضل .. وحامد ؛ يحدوهم غضب صبور .

وكنت واحداً منفرداً .. يلفنى الصقيع والخوف .

***

كانت السماء ملبدةً بالغيوم ، والطيور السوداء تملأ الفضاء الوسيع ، والحزن يجثم على صدر الوطن ، وخناجر الثورة المضادة تلمع فى الظلام .. وصفرة الرمال تغطى المدى حول أسوار سجن

الواحات الكابية .. الوجوه المتربة المجهدة تقاوم التوتر ، وتتمترس خلف مرارة الصبر ، بعد يوم طويل من قطع أحجار الجبل .. كانوا جالسين فى صحن المعتقل ، وجاءت داريا سكينة وبطة وجميلة وحجوبة وشريفة ومعهم قارورات العطر والمسك ، يمسحن عن السجناء العرق والحزن .. ويغنين :

« لى أنا وحدى يا أماه

يا أماه ...

لاحبائى يا أبتاه

يا أبتّاه ..

لك وحدك يا أختاه

يا أختاه ..

هذا الثوب الناصع مثل البدر

هذا العطر السارح فوق الورد

والحناء اللامع فوق الكف .. »

جاء العسس ، وتفرقت البنات ، وأغلقت الزنازين على الرجال ، ورفع الوطن راية الحزن .

كان الزحام عنيفا فى ساحة سجن « الأوردى » .. فجأة توقفت السياط ، ووضع العسس عصيهم الغليظة جانباً ، وفاض طوفان الأسى .. وقيل : افتدانا شهدى .. *

فرت من عينه دمعه ، أخذت تنسال بهدوء على خده ، مدت الخالة عيشة** يدها لتجففها ..

قلت : ياعم قاسم .. هل يجوز مثل هذا التحالف معه ؟!

حتى لو كان وطنياً منحازاً إلى بعض الفقراء ..

نظر إلىّ بعتاب .. وقالت لى الخالة عيشة مؤنبة :

ـ صحيح الأدب فضلوه عن العلم .

---

* شهدى عطية الشافعى مناضل شيوعى أستشهد تحت وطأة التعذيب فى معتقل أوردى أبو زعبل عام ١٩٦٠ .

** الخالة عيشة .. شخصية فى إحدى قصص محمد خليل قاسم القصيرة ، فى مجموعة تحمل نفس الاسم .

كانت أشعة الشمس تبدد صقيع يناير فى صمت .. قلت لنفسى : هذا صباح مشرق .. انه الثامن عشر .. موعد مولد الغضب .

ـ انشقت الشوارع والحوارى والأزقة والعطفات عن براكين هادرة ..

ـ الرغيف .. الرغيف ..

وفى المساء كان لون القمر أحمر .. وبعض الدماء تضمخ الأرصفة ، وفى الدرب الأحمر رأيته .. كان يسير بقامته الطويلة ..

قلت : يا عم خليل قاسم الليل طويل والصباح بعيد ..

قال : لا تكن قصير النفس .. غداً تسعة عشر ..

فى الصباح .. كان يخطب فى ميدان رمسيس .. واقفاً على القاعدة الحجرية للتمثال .. وصوته يهز الميدان الذى يشغى بالفقراء :

نحن نبنى وما بنى الشعب باق
أبد الدهر ساخراً بالزوال

ثم رأيته على رأس مظاهرة من تلاميذ الثانوى فى حارة الطمبوكشية بالخرنفش .

فى المساء .. كانت الشوارع مليئة بشظايا الزجاج ، والعبوات الفارغة للقنابل المسيلة للدموع ، والأحجار الصغيرة ، وعلى الأرصفة بقايا دماء .. وسيارات الجيش تجوب الشوارع بعد إعلان حظر التجول .

« عند السحر أفاقت أشجار النجيل من نعاسها ومضت توشوش ، وتنبهت عيدان القمح القصيرة على النسيم يعانق خصورها الضامرة .. ومن خلال الغلالة الفجرية الرمادية الباهتة إلى أسماع الكون » *

كان جالساً على الجسر يرقب الشمندورة الحمراء ؛ خلف السد العالى ، يرتدى جلبابا أبيض ، من بعيد كان يشبه ملائكة الكتاب المقدس .. والشمندوة تتلاعب بها أمواج النيل فى رقصة عصبية .. رأيت داريا سكينة .. وحامد .. والشيخ فضل .. وزكى مراد .. والخالة عيشة .. لم تكن الشمس قد أشرقت بعد ، لكنها كانت قاب قوسين أو أدنى .. تقدمت إليه .. فابتسم .. قلت صباح الخير يا عم قاسم .

---

* صـ ٤٥٠ من الشمندورة

الشمندورة بين الرواية والملحمة :

بطولة الناس فى الحياة اليومية

فريدة النقاش

نحتفل ـ هذه الأيام ـ بالذكرى ٢١ لرحيل واحد من أكبر الروائيين المصريين وأخطرهم أثرا هو النوبى محمد خليل قاسم صاحب الرواية الوحيدة عن النوبة « الشمندورة » ومجموعة قصص قصيرة هى « الخالة عيشة » .. صدرت الشمندورة عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر فى حياة صاحبها ، بينما صدرت مجموعة القصص عن دار « الثقافة الجديدة » بعد موته . وكان قاسم قد كتب روايته فى سجن طويل حيث حكم عليه فى احدى قضايا الشيوعية . وجاءت بحق أول رواية نوبية فى تاريخ الادب العربى ..

و« الشمندورة » هى أيضا رواية كفاح من الطراز الاول .. هنالك قرية « قتة » وعدد من قرى بلاد النوبة التى تمثل فيما بينها كيانا وكلا اجتماعيا ـ تاريخيا متسقا .. تحشد قواها وتستعين بكل مقوماتها الروحية والمادية لمواجهة الطوفان القادم .. فالارض سوف يغرقها فيضان أثر تعلية خزان أسوان . « نتشبث بمواقع أقدامنا على الجرن » وهو تشبث يقوم به كيان حضارى واجتماعى متماسك ومهدد بالاندثار من خارجه ، عاجز بحكم حدوده عن التناطح مع هذا الفيضان القادم ، مع الدقات العنيفة على أبوابه للعالم الخارجى الذى لا يأبه به ... فحكومة اسماعيل صدقى المستبدة تقرر كل الامور بعيدا عن أصحاب الشأن ولا تأبه لشكواهم ، ولا تشركهم فى شيء .

العالم الآمن القديم حيث العذوبة والخيال .. حيث اللعب والجموح والشعر هى كلها محصلة للتعامل البسيط مع الطبيعة .. وشكل بسيط لانتاج الثروة واستهلاكها .. هو عالم طفولى أيضا .. وأول ما يواجهنا رواية على لسان طفل .. نرقب عبر الرواية كيف ينضج .. فى عالم يحبو ويصحو من نومه الجميل .

ـ يتردد الأغراب بطرابيشهم وبصورة غامضة على القرية حيث تتكرر أيضا أشكال العذاب المريرة لام مريضة بلا حيلة .. تدافع عن حقوق ابنها ضد زوجة جديدة .. وتملأ قلب الطفل « حامد » بحساسية خاصة تنضجها الاحداث والزمن وتظل هذه الايام قابعة مثلها مثل الشمندورة .. ترقب عالم الطفولة والسلام الذى يولى .. ان الطفولة والسلام لاينبثقان من زمن قديم بل انهما يتدفقان فى الزمن المضارع ويملآن العالم بحيوية صاخبة محدودة حقا بحدوده ولكنها كاملة تماما مثل كماله الاجتماعى الواقعى .

ثمة نبع غزير فى هذا الواقع للحواديت والاساطير والصور ، ثقافة مكتملة تعطى ايقاعاتها والوانها للعالم القادم اليها بقسوة .. العالم الذى يجتاحها دون رحمة .. شريفة سنيورة يتيمة يعشقها أبناء القرية جميعا .. حسن المصرى الصعيدى الفتوة المشحون بقوة الحياة والذى قتل زوج حبيبته والتجأ الى سلام النوبة .. وهناك ترتطم فتوته القوارة بأشواقها .. ويتراجع المعيار الاخلاقى المحدود أمام شهامته ورجولته وقدرته المدهشة على العطاء والعمل وعلى خدمة كل بيوت القرية فى حياتهم اليومية .. وعلى الغناء أيضا .

فأى الابطال يا ترى يتفرد ويتجلى فى رواية قاسم .. وأى ضمائر الحكى يختار واى أشكال السرد والبناء .. وكيف يحل مشكلاته ليلم بكل اطراف هذا العالم دون ان يسقط قارئوه فى الملل أو يسقط هو الذى يحركه الوعى مع الموهبة فى اسر الدعاية أو الشعار ؟

أســـئلة وإجـــابات

لعلنا لا نبالغ اذا قلنا أنه فى تاريخ الادب العربى الواقعى تقدم هذه الرواية مجموعة من الاجابات التى تستحق دراسات مستفيضة .. ليس هناك ضمير واحد ، كما أنه ليس هناك بطل واحد .. كما أن تيار الوعى يوجد جنبا الى جنب مع السرد الواقعى المباشر .. وشعر الواقع ينبثق لا من اللغة وانما من تلك الرؤية الاصيلة والعميقة لعمق الحاجة التى تخلقها حياة الناس اليومية .. الحاجة للشعر والحلم واللعب ومباهج الخيال .

يتجلى الاحتياج للاساطير والحواديت فى انتظار الكارثة المحدقة .. فى رؤية وحلم الطفل حامد وهو يقرأ على أهله قصة « سيف بن ذى يزن » وكيف خلق الله السود والبيض .. ولكنها سرعان ما تشتبك مع الواقع الحى لتكشف عن هذا الاشتباك العميق والمنسوج بمهارة كيف أن هؤلاء السود الفقراء الذين غضب عليهم يوما أبناء حامد فى الحدوتة .

(يعملون فى الحل والترحال خدما عند أولاد سام خدما فى كل مكان عند أولاد سام !! صدق والملك وبركات أفندى والمستر ميس ؟) .

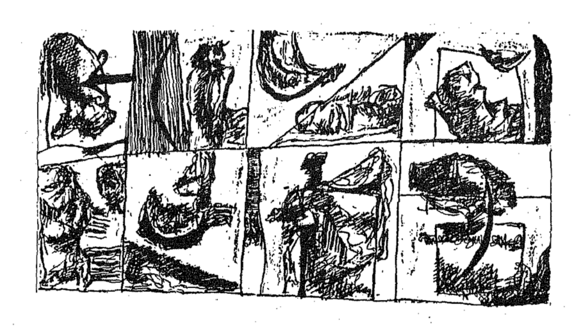
وهكذا ترتد السمة التراثية فى استخدامها الجديد الى أصلها فتكشف لا فحسب عن وحشية الواقع القائم خارجهم وانما عن أصل العلاقة القديمة بين العبيد وملاك العبيد ، عن أهل التفرقة بين الفقير والغنى .

وفى واقع الحال يهاجر أبناء النوبة .. ولرحلة الهجرة طقوس وللعودة منها طقوس .. والفقر يحكم قبضته عليهم ، يترك الزوج زوجته والاخ أخته والاب أبناءه ليضيعوا فى القاهرة ليبرز من بينهم ابن « حسين طه » يسعى لقتل رئيس الوزراء .. ويفشل . وتتعدد أشكال كفاحهم لوقت الفيضان صيفا أو لرفع قيمة التعويضات التى تدفعها الحكومة حينا آخر .. لكن قوة الحياة الجديدة القادمة بدونهم .. تقهرهم .. يرحلون الى البر الاخر .. جماعات يرحلون .. تماما كما عاشوا جماعات .

فالخطر الخارجى لا يهدد فردا بعينه بل يهدد الكل الاجتماعى برمته فيستنهض كل البطولة فيه ، وتتدفق الرواية بسبب هذا البطولى المميز ويوثق الصلة بأشواق الجماعة ، بطموحها وعملها ، وحيث التميز الخاص بكل شخصية هو جزء من تفرد ثقافة متكاملة صنعها الناس عبر التاريخ الممتد حتى زمن الصدام ـ فى قلب واقعهم .. وتتوزع على أبطال عديدين .. وفى أشكال متباينة غنية ومتنوعة .. وخاصة بكل منهم من ذات الوقت .

ففى صنع الملحمة التى هى شكل للتعبير عن بناء اجتماعى جماعى كامل أو ينهض فى طور الاكتمال ، ينشق عادة من قلب الكلية الاجتماعية التى تتشكل فى جماعة انسانية ذلك البطل الذى يكشف لكل الناس عن قدراتهم غير المحدودة ، قدراتهم على المقاومة والعمل ، على الحب النموذجى والنضال البطولى على مواجهة الطبيعة والاعداء على مجاهدة الغرائز الصغيرة على الابداع بالمعنى الكلى .. حينئذ نجد لتعبير « الجماهير المبدعة » ، تجسيدا فذا .. ينساب الشعر دون أن نعرف مؤلفه .. ينبثق الرقص تعبيرا عن أشواق الكل .. تقام جبانة جماعية يروى الجميع صبارها .. ويشارك الجميع فى الزفاف والمأتم على ما بينهم من فروق بسيطة فى مستوى العيش . وفى مواجهة الموت المحدق بالجميع .. تماما كما أن مباهج الحياة البسيطة تكاد تكون ملكا للجميع .. بالرغم من بذور التميز .. تبرز الشمندورة كرواية كفاح أيضا .. حيث نتبين عبر تطورها تكثيفا وصعودا تلك الوحدة الفاعلة دائما وأبدا والتى تخضع لحالة تغير مستمر .. أى الوحدة بين الفريد والمشترك .. والكل فى مواجهة الخطر .

يكون طبيعيا للغاية أن يتوزع الراوى بين كل الضمائر ليقص باسم كل الشخصيات وباسم النخيل الذى هو عمود الطبيعة الفقرى فى البلاد المهددة بالغرق .. ويبتدى التكامل الروائى حين تخرج الصور والتشبيهات وتركيبات الجمل خاصة بكل شخصية ومن واقع حياتها .. فيتراجع الراوى



الكلى الحضور الذى يهيمن على العالم لتبرز خصوصية كل ما فى العالم بقوة أخاذة مستمدة من عالمها الخاص ، مرتكزة أيضا الى العالم الكلى .

ان هذه السمة البارزة للغاية تقدم ردا عمليا على كل الذين يقدمون الشخصيات البسيطة فى الحياة الواقعية بلغة الأفندية والمثقفين فيتجاهلون ــ وربما لا يعرفون أحيانا أن لهؤلاء الناس حتى وهم محدودو الثقافة بالمعنى العصرى ــ ان لهم ثقافتهم .. حكمتهم ورؤيتهم للحياة التى تتشبع بمفردات واقعهم وعلاقتهم بالطبيعة وببعضهم البعض وهم يصنعون الحياة .

شـــيب القـــرية

فى الفصول الاخيرة وعبر الصراعات الثانوية التى تصب فى المجرى الرئيس للصراع ضد الكارثة يتراجع الوجود المحسوس القوى للطفل حامد الذى يكبر ، فقد دب الشيب المبكر فى القرية . ولكنه الشيب الذى لا يجعل الشيخ فضل رغم قسوة الحياة ومرارتها .. رغم قطع ساقه يتخلى عن ذلك النزوع شبه الغريزى البسيط . أن ينشب أنامله فى التراب ليشمه .. ولا يمنع فاطمة الام المصابة بالصرع والتى صنعت من انهيارها العضوى لحظة واحدة بدت أبدية .. وهى تصنع خطوطها على التراب . لا يمنعها من أن توقف بوعى شبه صوفى حالة انهيارها لتدعو حامد الصغير وهو على أعتاب المراهقة : **أفق يا حامد قبل أن يفيق النيل .**

وأمام هذه القوة الروحية الهائلة التى تتوزع على عناصر الملحمى جميعا ولا يستأثر بها بطل واحد ــ يعود حامد ليتخلق من جديد فى قلب الوعى بنفسه .. بمكونات جسده ، بأشواق هذا

الجسد ، وبالافق الذى فتحه هو بدأبه الشديد ، وبعناده المتصل لكى يتعلم فى المدرسة الحديثة وهو يقاوم زوجة تريد أن تدفعه للعمل خادما فى بيوت القاهرة ، ويقاوم أبا يريده مجاورا فى الأزهر .. انه فى معارك الطفولة والصبا يتعلم أيضا صنع الحياة .. ان الواقعى الملموس بقوة فى هذه الرواية يسهم بكل تفصيلاته فى نقل هذه الكلية الاجتماعية فى بلد نوبى صغير الى مرحلة أخرى تدخل هى نفسها بمقتضاها فى نسيج عالم جديد وتدخل بكل مفرداتها ، بأحزانها وأشواقها بأغانيها وبطولاتها ، بعلاقتها الخاصة بالطبيعة لتبنى لنفسها مرتكزا جديدا فى الصحراء فى حالة جديدة اذ تتغير صورة النجع ان هذا التغير الذى يتم عبر جزئيات وقائعية صغيرة تتكثف من قلبها وعبرها الرموز لتتجاوز الوقائع للواقع الخاص ثم لتلحق فى خاتمة المطاف فى آفاق ما هو انسانى عام .. أى أنها تحاكى الحياة لتتوصل فى آن واحد الى العمومى والشامل فيها .. فيبدو الطفولى بصفائه وبراءته طفولة للبشرية .. التى تكبر مع النخيل والقمر .. وكأنما العالم الجديد يستيقظ .. فى تلك البرهة من الزمن بين فجرهم .. فجر هذه البشرية لقوة شموله وايمائه وبين ضحاها ، ضحاهم ، كبر حامد ودخل المدرسة .

النجع يسعى بكل المقومات ، بروحه الجماعية الخلاقة .. بفضائله ونقائصه .. وكله مشبع بروح البطولى التى تتحقق فى الحياة اليومية لاناس بسطاء يدبون على هذه الارض فينفتح أمامهم الملحمى من أوسع أبوابه وأغناها .

وتبقى الشمندورة رمزا باهرا لهذه البطولة اليومية فى حياة الناس .. سواء حياتهم الجديدة أو القديمة .. الشد والجذب والنضال دائما وأبدا من جديد .. وقبل ان يختفى النجع رأيت النيل يبرق بثريات باهرة تصعد النيل ، ثم حانت منى التفافة جانبية الى الشمندورة الحمراء فوجدتها ترتطم ارتطاما شديدا بالسلسلة التى تشدها الى قاع اليم ، ترتطم .. ثم تهدأ .. لتعاود النضال من جديد !!

القـــرية والاشـــتراكية

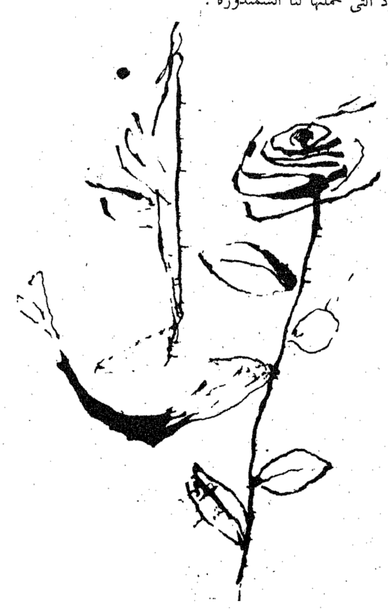
انتجت الثقافة الخاصة ببلاد النوبة التى تكونت عبر تاريخ طويل وضربت فى أعماق جنوب الوادى لتمتد الى شماله عددا من خيرة مثقفى مصر ليسهموا بصورة أكبر كثيرا من الكم العددى لأبناء النوبة ، وليصبح هذا الاسهام علامة مضيئة فى ثقافتنا المعاصرة ، فكان من الطبيعى ان تخرج هذه الرواية العظيمة من عيون الادب الواقعى المعاصر لتضاف الى الانتاج الفنى فى ميدان الغناء والفن التشكيلى المتنوع .. وليقدم ولتضيىء لنا بعض الجوانب النامية فى هذه الحقيقة :

وهى لماذا اندفع المئات بل ربما الالاف من أبناء النوبة الى طريق الاشتراكية والنضال من أجلها مقاتلين على دربها الطويل .. انهم يرتكزون على ثقافة أصيلة متكاملة الملامح ، ديموقراطية ، صنع عبرها الناس رؤية لعالم توحد ناسه عبر شكل بسيط للملكية الذوات الصغيرة المحدودة فكانت أقرب

الى المجتمع البدائى القديم الذى صنع للناس جنة صغيرة .. حيث نبع الحب صاف وحيث الحياة متدفقة منذ القدم .. وحيث تسقط حواجز الاستغلال الضارى من الانسان لاخيه الانسان ، فقدموا شكلا عصريا وتحضرا للعالم البدائى القديم أشبعوه حبا والوانا زاهية وفرحا بالحياة .. وحين خرج الابناء من اعطافه الحانية ناضلوا فى قلب العالم الذى وفدوا اليه فقراء ليقيموه من جديد على نسق الجمال البسيط .. والفرح الوفير الذى يضمه عالمهم .

يبقى انه على الباحثين ودور النشر أن يعتنوا عناية خاصة بما هو معرض للاندثار من منتجات الادب النوبى وفنونه وخاصة الاعمال الوفيرة التى كتبها محمد خليل قاسم ولم يقدر لها أن ترى النور ، وبعضهم يجدون فى رفيق وطنه ونضاله سيد اسحق معينا ومصدرا هاما لاعماله وتاريخ حياته وقصة موته المبكر الفاجع قبل ان يحقق الكثير من الوعود التى حملتها لنا الشمندورة .

الكثير من الوعود التى حملتها لنا الشمندورة .



محمد خليل قاسم مناضلاً :

التضحية والبطولة والتواضع الثورى

مبارك عبده فضل

ولد محمد خليل قاسم فى قرية « قتة » بأسوان وهى من قرى النوبة المصرية عام ١٩٢٢ .

كان والده تاجراً من تجار القرية ، الذين يتعاملون مع سكانها بنظام السداد السنوى لمديونياتهم بعد بيع محصول البلح كل عام لهؤلاء التجار الذين كانوا يوردونه بدورهم إلى كبار التجار فى مدينة أسوان .

حصل « قاسم » على تعليمه الأول فى المدرسة الالزامية بالقرية ، وهى المدرسة التى تعادل المدارس الابتدائية فى هذه الأيام . وبعد ذلك التحق بالمدرسة الابتدائية فى « عنيبة » وهى المدرسة التى تعادل المدارس الاعدادية حاليا .

كان من الطلبة النوابغ فى مرحلة التعليم الابتدائى ، وبعد نجاحه وحصوله على الشهادة الابتدائية التحق بالتعليم الثانوى .

وفى فترة مبكرة من حياته التعليمية وقبل أن يلتحق بالجامعة اشتهر كشاعر وكان يقرض الشعر ويلقيه فى المناسبات المختلفة سواء فى احتفالات معاهد التعليم أو فى اجتماعات وحفلات النادى النوبى فى القاهرة الذى كان قائما بشارع ابراهيم باشا (الجمهورية حالياً) خلف مبنى محكمة عابدين .

وإلى جانب ذلك كان ينشر قصائده فى مجلة « النوبة الحديثة » التى كان يصدرها « النادى النوبى » ، وكانت تلك تنشر مقالاته وقصائده الشعرية .

وكان « قاسم » من ألمع المثقفين النوبيين الذين يترددون على « النادى النوبى » ويمارسون فيه جانبا من نشاطهم الاجتماعى .

لا أعرف بالدقة متى انضم (قاسم) إلى الحركة الشيوعية المصرية ، فحين انضممت إليها فى عام ١٩٤٥ ، كان « قاسم » من أشهر الكوادر الوسيطة فى الحركة المصرية للتحرر الوطنى (ح . م) شأنه شأن الرفيق زكى مراد .

لم يتمكن « قاسم » من اكمال تعليمه الجامعى ، لأن الحركة المصرية للتحرر الوطنى وضعت أمامه خيار العمل السياسى الحزبى كمهمة رئيسية .

قبل « قاسم » هذا الخيار ، بعد أن التحق فى بداية تعليمه الجامعى بكلية الحقوق ثم تركها والتحق بكلية الآداب حيث وجد فيها هوايته كأديب وشاعر .

مارس « قاسم » خلال انضمامه للحركة المصرية للتحرر الوطنى ثم « حدتو » بعد ذلك مجموعة الأعمال الحزبية ذات التنوع المتعدد ، فقد كان من أبرز قادة القسم النوبى « ح . م جدتو » ، وقد قام رفاق القسم النوبى باشراف أحد قادته (قاسم) بنشاط اجتماعى واسع بين النوبيين المقيمين بالقاهرة ، وكانوا ينتشرون ـ أساساً ـ فى الأربعينات فى أحياء (عابدين ـ بولاق ـ أمبابة) ، وقد تمثل هذا النشاط الاجتماعى فى تشكيل روابط وأندية نشطة فى الجمعيات الخيرية النوبية بالقاهرة ، فأبناء كل قرية نوبية كانوا منتظمين فى جمعية خيرية خاصة بقريتهم تتشكل طبعا بلوائح محددة أقرتها وزارة الشئون الاجتماعية .

كانت هذه الجمعيات الخيرية تتصف بالموات ، إذ كانت أبوابها تفتح حينما تحدث حالة وفاة بين أبناء القرية ، حيث يقوم أهل القرية بنوع من « التكافل الاجتماعى » فيما بينهم لمواجهة كارثة الموت .

ما فعله الرفيق « قاسم » بالتعاون مع الرفاق النوبيين هو أنه حول هذه الجمعيات الخيرية النوبية من حالة موات الى حالة من النشاط الذى شمل جوانبه الرياضية والثقافية والتعليمية .

وطوال سنوات ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ كان الرفاق النوبيون ـ ومنهم قاسم ـ يبذلون جهداً كبيراً فى هذا النشاط ، الذى لم يتوقف عند حدود ما هو « رياضى وتعليمى وثقافى » بل امتد إلى الجانب السياسى فى أوساط النوبيين ، وأتذكر هنا مجالين من نشاط « قاسم » والرفاق النوبيين فى القاهرة :

المجال الأول :

تجسد فى مقاومة انفصال اقليم النوبة عن مصر فأنصار « حزب الأمة السودانى » فى القاهرة ، من أبناء النوبة السودانيين أو المصريين ، كانوا يروجون لفكرة انفصال أبناء النوبة المصرية عن مصر

وانضمامهم للسودان ، بحكم عامل اللون واللغة والحدود المشتركة ، وكانوا يستغلون فى ذلك تعرض النوبيين لصنوف المهانة فى المدن المصرية وبالذات فى (القاهرة ـ الاسكندرية) فى سكان تلك المدن من غير النوبيين .

ويعتبر الرفيق « قاسم » من أكثر الشيوعيين النوبيين نشاطا فى مقاومة هذه الفكرة الانفصالية ، فكان يلقى المحاضرات ويعقد الندوات فى الروابط والأندية النوبية ضد هذه الفكرة التى كانت تجد بعض الهوى فى نفوس النوبيين العاديين ، بفعل الأسباب التى فصلناها وبفعل المعاناة الشديدة فى منطقة « النوبة المصرية » نتيجة التقلبات العديدة التى كانت تغرق قرى النوبة مقابل قروش زهيدة من التعويضات المالية ، وكانت تلك المعاناة تجبرهم على الهجرة لمناطق أخرى خارج بلاد النوبة (كأسوان وقنا) .

المجال الثانى ـ تجسد فى الترويج لشعار (**الكفاح المشترك بين مصر والسودان ضد العدو المشترك**) وهو الشعار الذى أطلقته وتبنته الحركة المصرية للتحرر الوطنى (ح . م) مقابل الشعار الذى أطلقته البرجوازية المصرية عن وحدة وادى النيل (شعب واحد ، تاج واحد) .

فقد كان (قاسم) من أبرز محررى مجلة أم درمان التي كانت الحركة المصرية تصدرها فى القاهرة ، وهى التى حملت على عاتقها الدفاع عن شعار (حق تقرير المصير للشعب السودانى والكفاح المشترك بين الشعبين) . وفى كل لقاء مع الزعماء السودانيين فى القاهرة (اسماعيل الأزهرى ـ محمد نور الدين) كان النوبيون الشيوعيون يتصدون لمقولات هؤلاء القادة عن وحدة وادى النيل ، وبهذه المناسبة ، أذكر أنه فى سنة ١٩٤٧ تم لقاء فى « دار الشباب النوبى » بعابدين بالقاهرة بين بعض النوبيين المصريين والزعيم النوبى السودانى (محمد نور الدين) الذى كان من أكثر دعاة وحدة وادى النيل .

وفى هذا اللقاء كان (قاسم) من أكثر المتحاورين فيه حول خطأ شعار وحدة وادى النيل .

فى هذا الحوار ، وتحت ضغط حجج الشوعيين النوبيين صرح (محمد نور الدين) قائلًا (**لا تصدقوا بأننا سنتحد مع مصر تحت تاج واحد وعلم واحد**) وأضاف قائلًا (**نحن نعلن موافقتنا لشعار وحدة وادى النيل حتى نخرج الانجليز من بلادنا**) .

والغريب أن هذا ماحدث فعلًا ، فقد قرر البرلمان السودانى فى ١٩٥٦ إستقلال السودان .

ولم يكتف الرفيق (قاسم) بالعمل وسط النوبيين فى اطار القسم النوبى ، بل لعب دورا هاما فى انشاء وقيادة خلايا حزبية فى (ح . م) و« حدتو » ، وكان عضوا قياديا بارزا فى قسم الأحياء فى ح . م وحدتو وهو القسم الذى كان يعتنى بقيادة النشاط الحزبى فى عدد من الأحياء السكنية بالقاهرة .

وكان لقاسم نشاط واسع فى مجال الدعاية والتثقيف الحزبى : يلقى المحاضرات فى عدد من مدارس الكادر الحزبية ، لثقافته الماركسية الواسعة ، وبحكم ما كان يتصف به من قدرة عالية على المزج بين الثقافة النظرية والنضال الواقعى ذى الطابع الجماهيرى .

فى خضم هذا النشاط السياسى الواسع كان لابد أن يتوقف النمو فى الانتاج الأدبى للرفيق (قاسم) ، فقد كان الاهتمام السياسى هو الغالب على نشاطه ، ويلاحظ أن رواية « الشمندورة » وهى من أهم الأعمال الأدبية للرفيق (قاسم) تم البدء فيها والانتهاء منها فى السنوات الأولى من الستينيات (من ١٩٦١ ــ ١٩٦٤) وكان آنذاك فى سجن الواحات ، بعد أن أنهى فترة عقوبة السجن (ثمانى سنوات) وتحول بقرار من وزير الداخلية من مسجون إلى معتقل .

ولولا وجوده فى السجن ما أنجز هذا العمل الروائى ، إذ من المعروف أن « السجن » يمكن أن يصبح مجالًا لانتاج الفكر النظرى والسياسى والعمل الأدبى والتزود به ، إذا ما وضع المناضل الشيوعى هذا كهدف من أهدافه الكبيرة .

ولقد قدمت القيادة المركزية « لحدتو » امكانيات كبيرة تحت يد الرفيق (قاسم) للاستمرار فى كتابة (الشمندورة) والانتهاء منها ، فقد أعفته من المسئوليات الحزبية القيادية التى كان يقوم بها فى السجن ، وخصصت له غرفة منفردة ليخلو فيها للكتابة دونما ضجيج ، ووفرت له الأشياء التى يرهق الكثيرون أنفسهم للبحث عنها وتوفيرها فى السجون (الشاي والسجاير) وخاصة أن الرفيق (قاسم) كان مدخنا شرها ، وشديد التعلق (بكيف الشاي) شأن أبناء النوبة الذين يعشقون الشاي .

ومن الانصاف أن نقول أن الكاتب والأديب « صلاح حافظ » والمرحوم الفنان **(حسن فؤاد)** كانا يعطيان اهتماما كبيرا وتشجيعا فائقا للرفيق (قاسم) لانهاء كتابة روايته « الشمندورة » .

وحين صفيت المعتقلات والسجون فى عهد عبدالناصر (١٩٦٤) قدم (صلاح حافظ) و(حسن فؤاد) جهودا كبيرة حتى ترى (الشمندورة) النور ، كأول وأهم عمل أدبى نوبى .

وقد قدم الفنان (**محمود الشوربجى**) وهو من أبناء النوبة « الشمندورة » فى حلقات مسلسله للاذاعة المصرية ، تخللتها أغانى المطرب النوبى المرحوم/عبد الله باطا .

وبين ١٩٦٥ و١٩٦٧ ، حيث توقف النشاط الشيوعى المنظم ، بقرار حل المنظمات الشيوعية ، استمر « قاسم » فى الانتاج الأدبى ، وكتب قصصه القصيرة (**الخالة عيشة**) ، وهنا

يثار تساؤل هام وهو : **هل كان فى مقدوره أن ينتج ما أنتجه من عمل أدبى لو كان مستمرا فى نشاطه السياسى بنفس القدر من الأربعينات إلى بداية الستينيات ؟**

كان الرفيق (قاسم) يتميز بعدة خصال وصفات حميدة ، لابد أن يتحلى بها المناضلون .

الصفة الأولى : البطولة التى تجسدت فى الاستمرار فى النضال الشيوعى ، رغم كل المصاعب والآلام التى عاناها ، فقد اعتقل فى ١٩٤٨ ، وحوكم أمام المحكمة العسكرية وحكم عليه بخمس سنوات سجن ، وخرج من السجن فى ١٩٥٣ . ومع هذا لم يركن للراحة بل واصل نضاله فى صفوف الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى (حدتو) ، وقدم للمحاكمة مرة أخرى وحكم عليه بثمانى سنوات أشغال شاقة قضاها حتى النهاية وزاد عليها بفترة اعتقال وخرج واستمر مناضلاً منظما حتى تاريخ حل المنظمات الشيوعية .

والصفة الثانية : هى التواضع الشديد ، فلم يكن من أولئك الرفاق الذين يثيرون ضجة كبيرة ويأتون أفعالا ضارة إذا مانقد وضعا قياديا فى الحزب .

وأذكر بهذه المناسبة واقعة هامة ، فقد عقدت « حدتو » فى سجن الواحات مؤتمرا حزبيا ، عرضت أمامه مجموعة من الوثائق الحزبية ، واختار المؤتمر فى نهاية أعماله « **قيادة مركزية ضيقة** » من مجموع قيادته المركزية الواسعة قبل المؤتمر ولم يكن « قاسم » من هذه المجموعة الضيقة ، بينما كان قبل المؤتمر ضمن القيادة المركزية الواسعة . ومع هذا لم يثر الرفيق (قاسم) أى ضجة ، بينما أثارها آخرون .

والصفة الثالثة : أنه كان من أحد الرفاق المعادين للانقسام والانقسامية فى الحركة الشيوعية المصرية طوال حياتها فحين انقسمت « **العصبة الماركسية** » بزعامة فوزى جرجس عن الحركة المصرية للتحرر الوطنى عام ١٩٤٦ ، لم يكن (قاسم) ضمن المنقسمين ، بل كان من أصلب المكافحين ضد الانقسام .

وحين انتشرت الموجة الانقسامية عام ١٩٤٨ بخروج ـ مجموعة من المنظمات الماركسية من « حدتو » ـ لأسباب مختلفة ليس هنا مجال عرضها ـ ظل « قاسم » مناضلاً صلبا فى صفوف حدتو ، داعيا للوحدة ومكافحاً ضد الانقسام .

وحين انقسم « التيار الثورى » بزعامة سيد سليمان رفاعى عن حدتو بعد ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ ظل « قاسم » مناضلاً فى صفوف حدتو ، رغم الصداقة الحميمة التى كانت تربطه بسكرتير عام حدتو (سيد سليمان رفاعى) .

الصفة الرابعة : هى العلاقة الوطيدة بأسرته ، أخواته البنات ، الشقيقتان منهن وغير

الشقيقات ، وأخيه الوحيد ولم يكن شقيقا له . فبعد خروجه من السجن فى ١٩٦٤ وكان يكتسب دخله من أعمال الترجمة ، كان يقوم بالإعالة الكاملة بما فيها المشاركة فى السكن بحى بولاق الدكرور ، لاخته وأخيه غير الشقيقين ، حيث كانت أخته آنسة ولم تتزوج بعد ، وكان أخوه فى حالة نفسية صعبة نتيجة إدمانه المخدرات منذ زمن طويل ، وإلى جانب ذلك كان يقدم جزءاً من المعونة المالية لاخته الشقيقة التى تعيش فى قرية بالقرب من مدينة الأقصر ، وأخرى شقيقة تعيش فى القاهرة .

وبعد موت « قاسم » رخف الموت بسرعة هائلة على بقية أسرته ، ماتت الأخت الكبرى الشقيقة التى كانت بمثابة أمه ، وماتت أخته الصغيرة غير الشقيقة المريضة بمرض البولينا ، ثم هام أخوه – غير الشقيق – فى شوارع القاهرة القاهرة من أثر الادمان ، ومات فى النهاية .

ونتيجة ذلك كله تأخر فى الاقدام على مشروع زواجه ، وحين شرع فيه فاضت روحه قبل أن يزف إلى عروسه ، وبذا أعطى كل شيء لحياة الملايين من البشر فى بلادنا ، ولم يأخذ شيئا ماديا من هذه الحياة ، وان ترك لنا ذكرى عطرة سوف نتذكرها جميعاً دائماً .

فقد الرفيق « قاسم » حياته فجأة اثر أزمة قلبية حادة ، فى مسكنه المتواضع بحى بولاق الدكرور ، واحياءً لتراثه النضالى بين النوبيين ، شيعت جنازته من « النادى النوبى » بالقاهرة ، وفى الأربعين من ذكراه أقيم احتفال تأبين له بمقر الغرفة التجارية بباب اللوق ، خطب فيها المرحوم الأديب « يوسف السباعى » .

بقيت كلمة ختامية ، هى أن الوفاء لذكرى « قاسم » يعنى الاستمرار فى طريقه حتى النصر ، وأن نتحلى بصفاته التى أشرنا إليها . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن جزءاً من الوفاء لذكراه لابد أن يتجسد فى بذل الجهد لاعادة طبع روايته « الشمندورة » وفى بذل الجهد لاخراجها فى عمل سينمائى أو مسرحى .

الكتابة على البفرة والرسم بالميكروكروم

محمد حمام

كان من ثمرة الإضراب الكبير عن الطعام ، الذى قام به المعتقلون فى سجن الواحات الخارجة عام ١٩٦١ .. أن حصلنا على بعض الحقوق التى أغمضت الادارة والسلطات العين عنها .

أهمها تلك الحرية النسبية فى الحركة داخل أسوار السجن بل ، وفى بعض الأحيان فى اطار المنطقة المحيطة بالسجن حيث المزرعة والمسجد وحمام السباحة التى أنشأناها فى الصحراء .

بدأنا بالفعل نمارس عاداتنا فى الكتابة والقراءة واصدار المجلات الحائطية والصحف المسموعة . كتب الفريد فرج **حلاق بغداد** ومثلناها على المسرح وكتب صلاح حافظ « **الخبر** » ومثلت ايضا على المسرح وغير هذا كثير وكثير .

أما يوم احتفائنا بصدور « **الشمندورة** » ، أول عمل روائى نوبى ، فقد كان بالفعل يوما حافلا وجميلا لكل المعتقلين عامة ، ولنا نحن النوبيين خاصة . أما أنا .. فقد كان نصيبى من ذلك الكثير .

إذ شاركت مع الكثير من الرفاق فى نسخ الشمندورة ونقلها على ورق من الحجم الكبير من النسخة الأصلية التى كنا كتبناها على ورق « البفرة » .

وكنت « موديلا » للفنان الكبير حسن فؤاد الذى قام برسمى لتكون صورتى إحدى اللوحات التى زين بها غلاف الشمندورة وصفحاتها الداخلية .

أما يوم صدور **الشمندورة** ، فقد كان الاستعداد له كبيراً .

ـ حيث أقمت معرضا لرسوماتى النوبية على ورق شكاير اللبن الجاف بألوان الميكروكروم والكركم من الاجزاخانة الصغيرة الملحقة بالعنبر .

ومن الجبس ، صنعت أطباقاً نوبية بألوانها الزاهية ، وكل هذه ضمته حوائط العنبر على أرضية من البطاطين .. لتكون طرقة العنبر صالة للعرض .

قام عدلى برسوم باخراج تابلوه غنائى نوبى شارك فيه كل الرفاق النوبيين بالرقص ، على أنغام أغنياتى التى عزفتها على برميل كبير مزين بالبطاطين الملوثة .

رقص زكى مراد وشندى ومحمد مختار والشيخ مبارك ونور جاسر وسليمان قائمقام ، على ألحان أغنيات الليلة ياسمرة وياعم ياجمال . كل ذلك على خشبة المسرح الذى أنشأناه داخل سور السجن كل المعتقلين شاركونا فى هذا الاحتفال ، حتى أن أحد الأخوة النوبيين الذى كان يقيم فى عنبر ٣ (عنبر الاخوان) .. شاركنا فرحتنا واحتفاءنا بأن قدم لنا حبات من التمر النوبى كان يحتفظ بها .

***

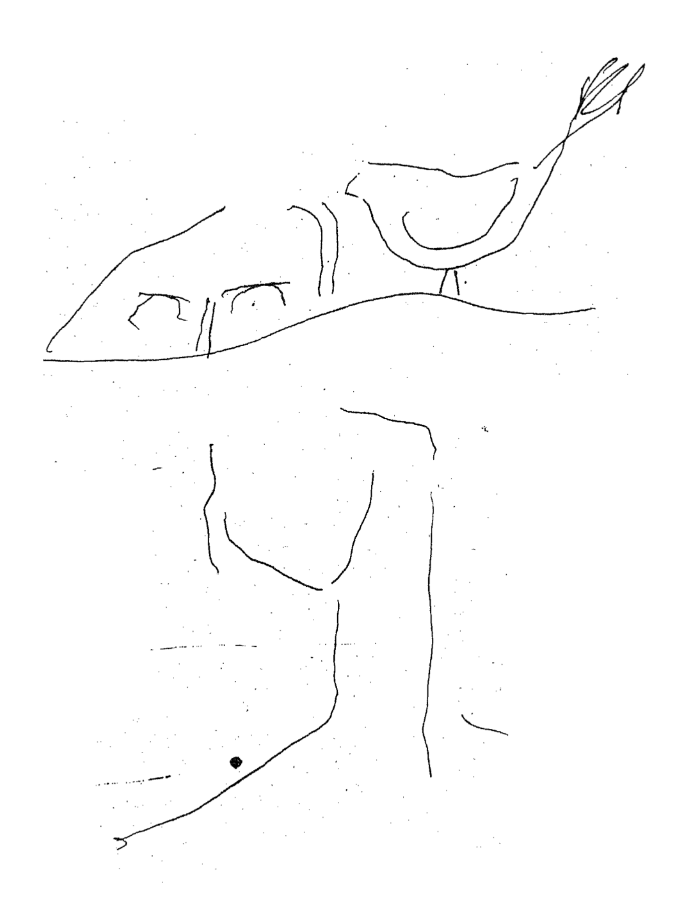
الشمندورة تلك الرواية التى جسدت حياة النوبى فى نوبته القديمة الغريقة فى قاع البحيرة الآن .. خلقت لنا بالفعل هناك فى الصحراء .. واحة من الدفء والحنان والانتماء .. شاركنا جميعا فيه بالرقص والغناء ، بالكتابة والقراءة ، بالرسم والحفر .

تحية الى روح الرفيق « محمد خليل قاسم » مبدع هذا العمل ، الذى لم يأخذ حقه حتى الآن . شأنه شأن كل ماهو نوبى ..

وكانت هذه القصيدة المرفقة ، هى واحدة من الأغنيات التى غنيناها ضمن هذه الاحتفالات فى معتقلنا الطويل .

يا نخلـــــة

يا نخلة طالّة م العالى
علىّ عيون شواشيكى
يا زعلانه ...
يا حزنانه ...
عشان الناس يا عينى فتوكى وحديكى
ومشيوا بعيد ..
ما هوش بيدى ..



مانش قادر ولا حاقدر
أحوش عنِكّ طوفان الطين .

ادى الدنيا ودى حالها
عشان مركب حديد تطلع لعين الشمس
لازم تنزل شواشيكى .
عشان الورد والدخان
على رأس الجبل عالى ..
يقبّ لفوق ..
يعيش ويعيش
ويطرح كل يوم بستان
لازم تنزل شواشيكى .

يانخلة يا ضلّة ، يا تمره
يا عش غرام
يا طرح البرّ يبدر الحياة للناس
عشان أقدر أوفّيكى
ديون ، وديون
سيبلى البنت بنت أختك
آخدها معايا واشتلها
بعيد وبعيد ..
بعيد عن هجمة المّية
أربيها على حجر القمر صاحبك
أوصُّيها تجيلك هىّ و ولادى
يحجوا لك ..
ويرمو لك .. حبابى العين .

الواحات/١٩٦٣

« الشمندورة » هى معطف جوجول للأدباء النوبيين

يحيى مختار

فى اليوم قبل السابق لرحيله كنت معه .. لم أصدق الناعى الذى فاجأنى بالنبأ .. يومها لأول مرة لم أر مسحة الحزن الدفين فى نظرات عينيه .. هل لأنه كان قد أوشك على الزواج ولأنه سوف ينجب ولذا تهفو اليه نفسه منذ زمن بعيد ؟ .. أم ياترى لأنه سيغادر إلى الأبد تاركا أحزانه وآلامه ؟ ... وقال لى ضاحكا : « .. **سوف أكسب الرهان من الصديق محمد عباس الذى يؤكد تجاوز الزمن لى على الزواج .. وأننى سأظل عانساً** ... » .. ويوم النبأ أحسست أن وفاته خيانة غادرة منه .. هو الذى لم يخن قط فى حياته .. لا مبادئه التى مات عليها ولا فنه ولا نوبيته ـ ولم يكن فى يوم من الأيام شوفينيا ـ .. كان يحدثنى بفرحة عن إنتهاء استعداداته للزواج ، الذى كان سيتم قبل أسبوع من رحيله الفاجع .. كان قد ترك الحجرة التى شغلها فى شقة إبنة خالتى بعابدين عقب خروجه من المعتقل ، وكنت دائم الزيارة له فيها .. لم يكن بها غير سرير وحصيرة وكنبة متداعية تخصان أخته « عواضة » التى ماتت بعده بقليل .. كان يكتب وهو منكب على وجهه متقرفصاً فوق السرير .. ويومها أيضا حدثنى أنه سوف يستأنف كتابة روايته الثانية « **الطوفان** » عقب الزواج ، وكان يعتبرها الجزء الثانى من روايته الوحيدة « **الشمندورة** » وهى أول رواية نوبية فى تاريخ الأدب العربى كما ذكر هو أسفل عنوان الرواية .. وهى حتى الآن الرواية النوبية الوحيدة ، فقد ظهرت مجموعات نوبية من القصص القصيرة والطويلة ، ولكن وحتى الآن بعد كل هذه السنوات ، لم تصدر رواية نوبية طويلة بعدها ، ولم يكن محمد خليل قاسم يتحدث عن روايته هذه .. **كان خجولا ومتواضعا إزاء ما أبدع ، شأن الروائيين الكبار .. يبتسم فى دعة وهدوء عندما نتحدث نحن النوبيون عنها معه أو أمامه .. وترتفع حواجبه كمن يدهش أو يفاجأ ..** وكمن يعتصر قطرات من صخرة،علمت منه الظروف التى كتبها خلالها .. ولأن هذه الظروف وانجازه للرواية بالرغم من قسوتها تأكيد على عبقريته وإصراره وقدرته الفذة على العمل وسط أقسى الأوضاع مناوءة ومعاداة للفن لكل ذلك لم يكن يتحدث لا عن الرواية ولا عن الظروف التى عاناها



والتى كنت أعرفها من الآخرين زملائه فى المعتقل .. ولكننى أصررت على أن أسمعها منه هو .. وذكرنى حديثه بطفولته فى قريته « قتة » كما قرأتها فى الشمندورة عن الطفل « حامد » .

كنا نجلس سويا على الكنبة المتداعية فى حجرته تلك نراشف الشاى النوبى فى أصيل يوم قائظ .. قال : « .. **كنت أفكر فى الشمندورة منذ زمن بعيد ــ سنوات بعيدة .. ولم تمكننى ظروف عملى السياسى والمطاردة المستمرة والهروب والتخفى من كتابتها .. كان العمل السياسى ــ وسيظل ــ ضرورة يومية ، أما كتابة الروايات والقصص فترف لم نكن نحلم به .. أو كان حلما مؤجلا الى وقت غير معلوم** .. » و .. وانتهت فترة السجن ــ كان محكوما عليه بعشر سنوات منذ عام ١٩٥٤ قضاها فى سجن المحاريق بالواحات ــ وكان لابد أن يخرج .. وأحضروه من السجن وطافوا به شوارع القاهرة وبعض المدن مثل حلوان وغيرها .. كان كالسائح منبهراً يرى لأول مرة منذ سنوات عشر التغيير الذى أحدثته الثورة فى وجه القاهرة والمدن الأخرى .. لأول مرة يرى مجمع التحرير ومبنى جامعة الدول العربية وفندق هيلتون مكان ثكنات الانجليز بقصر النيل .. وتوقعوا لإنبهاره أنه سوف يستجيب للطلب .. أن يكتب قصاصة ورق صغيرة .. ورفض .. فأعيد اعتقاله وعادوا به مرة أخرى إلى سجن المحاريق .. وزيادة فى التنكيل .. بحبس انفرادى .. وكان العقاب ثمرة رائعة .. « **الشمندورة** » التى ظل يكتبها خفية وتحت ظروف أمن غاية فى الشدة والقسوة من تفتيش مفاجىء فى الليل والنهار .

إن كتابة هذه الرواية الرائعة وظهورها للوجود هى ملحمة إنسانية ونضالية ينبغى أن يتذكرها كل نوبى ، بل وكل من لديه إيمان بالانسان وغده . هذه الرواية التى كتبت « بسن » قلم الكوبيا على صفحات دفاتر من ورق « البافرة » التى تلف بها السجائر فوق « برش » الزنزانة المهددة بالاقتحام فى أية لحظة؛ وتم تهريبها .. وكان التهريب أيضا ملحمة فى الاصرار والايمان بقيمة الكلمة .. ونشرت لأول مرة مسلسلة فى مجلة « صباح الخير » وصحبتها رسوم الفنان الكبير الراحل **حسن فؤاد** .. لوحات هى إبداع عبقرى آخر يتجاور مع الرواية ويطاولها شموخا .

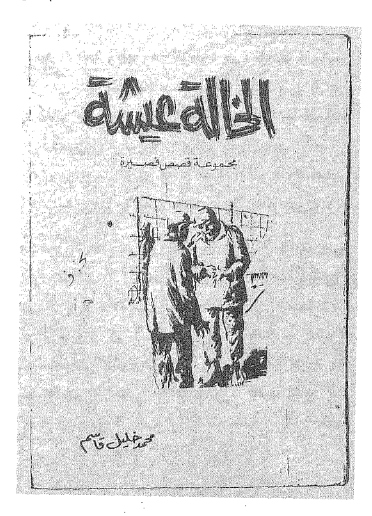
وإذا كان للشمندورة فخر الريادة كأول رواية نوبية فى تاريخ الأدب العربى .. فهى للمثقفين النوبيين بمثابة معطف جوجول للكتاب الروس،فلأول مرة جعلنا نتجرأ لنكتب عن الانسان النوبى والحياة النوبية بلا خجل ،، وأن نزيح جانبا تلك الكلمة الخبيثة التى دسها الاستعمار البريطانى عن « **البربرى** » والجنسية « **البربرية** » فى شهادات الميلاد لآبائنا ... **الشمندورة أشعرتنا أننا مواطنون من الدرجة الأولى تماما مثل أبناء** « **بر مصر** » .. الشمندورة فخر لكل نوبى .. **قبلها لم يكن الافتخار بالنوبية بهذا الحجم أو القدر .. الشمندورة كانت إعادة للشرف والكرامة .. ومحو أ لكلمة « بربرى »** .. الشمندورة كانت أول إنجاز حقيقى بهذا الحجم ومعترف به يحققه نوبى معاصر ..

ويومها أيضاً .. أى اليوم قبل السابق لرحيله ـ كان يوم وداع ولم نكن ندرى ـ أعطانى دراسة كتبها عن جنوب أفريقيا .. كانت على أوراق كراسة من كراريس التلاميذ ـ .

إن آراءه فى هذه الدراسة تشعرنا كأنه كان يقرأ المستقبل ويتنبأ بالأحداث .

محمد خليل قاسم أدرك وجعلنا ندرك معه جدلية علاقة النوبى بالنيل بحدة وقوة ووضوح .. جعل النيل هو « شارع » الأديب النوبى ومصدر إلهامه ـ كما الحارة عند نجيب محفوظ، ومقاطعة « بوكنا باتونا » لفولكنر ... **وإذا كانت الشمندورة قد ظلت حتى الآن النخلة الساطعة الوحيدة فى بستان الابداع النوبى .. مهجورة ومنسية من الكتاب والأدباء والنقاد فى مصر** .. لان صاحبها قد رحل قبل أن يُنبت غيرها لتكون غابات كغابات النخيل فى الموطن القديم .. ولتدافع إبداعاته التى كان يحلم بتحقيقها عن الشمندورة وتسقط الظلم الواقع عليها .. فإن يقينى أن الذين خرجوا من عباءة الشمندورة وهم كثيرون .. حجاج أوول وحسن نور وابراهيم فهمى ومحمد الماوردى وغيرهم سوف يواصلون .. حتى يكون بستان الابداع الأدبى النوبى كما كان يحكم محمد خليل قاسم وكما نحن نجزم .

وسلام على محمد خليل قاسم



لمحة من حياة خليل قاسم

سيد إسحق

تلقى خليل قاسم أولى معارفه بقريته النوبية « قتة » ، وحفظ القرآن ، وأثناء دراسته فى الكتاب يزوره الشيخ مرسى ناظر مدرسة عنيبة الأبتدائية بالمركز ، الذى يطوف القرى لتجنيد الصغار بالمدرسة الأبتدائية ، التى تحاول الحكومة اغلاقها بحجة ضعف عدد التلاميذ فيها .

ويدور صراع بين الوالد واصراره على ان يستكمل قاسم تعليمه فى الأزهر بينما الشيخ مرسى يريد الحاقه بالمدرسة الابتدائية بالمركز .

وفرح قاسم بالتحاقه بالمدرسة ، حيث يصادق حشدا كبيرا من التلاميذ الوافدين من قرى عديدة .

وبعد أن نال قاسم الابتدائية بتفوق كان لابد أن يرحل الى الشمال ليلتحق بالمدرسة الثانوية فى أسوان .

وفى هذه المرحلة فى سنه الزاخر بالنبوغ ، كانت موهبته الأدبية كشاعر قد بزغت حيث أتت أشعار الصبا المليئة بالحب وصور الطبيعة على ضفاف النيل . وقد كان هذا النبوغ المبكر لموهبته الأدبية والشعرية سببا لدخوله المدرسة . فحينما توقف ناظر المدرسة الثانوية مترددا فى قبول أوراق قاسم ، ألقى قاسم قصيدة شعر ألفها فى الحال وألقاها للناظر . فقد كانت هذه المفاجأة السريعة من الموهبة الفذة فى سن مبكرة من التلميذ الجديد قاسم ، كافية لشل حركة التردد لناظر المدرسة الذى قبل أوراق التلميذ .

ثم كانت المرحلة الأخيرة بعد أن رحل الى القاهرة ليشق طريقه فى الجامعة بعد أن رفض البقاء فى أسوان والعمل فيها ، أمام إصراره فى الالتحاق بالجامعة واستكمال الدراسة الجامعية ، والتحق بكلية الأداب .

وفى القاهرة مارس نشاطه بين مجموعات من النوبيين والسودانيين وكان من بينهم الشهيد زكى مراد واتسع هذا النشاط داخل النادى النوبى بالقاهرة فى حلقات وندوات سياسية ، واصدار مجلة النوبة الحديثة . ثم تطورت بعض المجلات السودانية التقدمية (أم درمان ـ مجلة النضال المشترك) ، وظل قاسم يحرر فيها حتى عام ١٩٤٦ حين طلبت حكومة صدقى باشا القبض عليه .

ومنذ البداية ورغم صغر سنه الذى لا يتعدى العشرين ، كان قاسم نموذجا نضاليا عنيدا وثائرا وطنيا .. كان قد جدد طريقه : طريق الاشتراكية العلمية .. طريق الملايين الكادحين .. وكان ذلك من خلال المدارس الفكرية للماركسية التى بدأت فى الأربعينات بشكل واسع .

واذا كانت طبيعة الكفاح قد اختلفت فى الأربعينات عن الكفاح السابق للوفد عن طريق المفاوضات والتنازلات . فقد كان هناك فى الطريق الآخر نموذج الحركة الوطنية بنضالها الثورى بشقيها : السياسى والاجتماعى ، فإن معارك ما بعد الحرب العالمية الثانية قد وسعت الكرة الأرضية وخاصة شعوب آسيا وأفريقيا والشرق الأوسط آخذة طابعا عاما فى الكفاح المسلح ضد الاستعمار وعملائه .

ويزداد هذا الصراع وترتفع الشعارات الثورية . فكانت الطوفانات المشتعلة من المظاهرات الطلابية والاضرابات العمالية الواسعة والتى تولدت فيها لجنة الطلبة والعمال :

وهذا المطلع من قصيدة كتبها فى عيد الجلاء :

عشت يا مصر وعاشت أرضنا ... حرة تحرسهـــا اكبادنـــا
أنـا مصرى وهـذى بلادى ... استقلت رغم أنف المعتدى
أنـا مصرى وفى مصريتـى ... ينطوى أمسى وينساب غدى
أنـا مصرى وفى مصريتـى ... نبع أحلامى ومثوى جسدى

ولن ننسى أروع اعماله الأدبية التى قام بكتابتها وهى رواية « الشمندورة » . وكيف بدأ يحقق حلم حياته الذى كان يراوده منذ الطفولة ؟ وكيف اتم كتابتها فى داخل السجن ؟ فى هذا الجو الكئيب والحياة القاسية داخله والظروف الغير مستقرة والعداء السافر من إدارة السجن والمباحث .
فى تلك الظروف ١٩٦١ قام بكتابة « قصة كفاح الشعب النوبى فى « رواية الشمندورة » فى سجن المحاريق بالواحات الخارجة .. وفى نفس السنة التى أتم فيها كتابة الرواية كان قد قضى مدة العقوبة فى السجن واستدعته مباحث أمن الدولة للافراج ورفض التخلى عن مبادئه مقابل خروجه من السجن .. إنها أفكاره الاشتراكية العلمية وانطلاقا من هذه المبادىء ناضل مع رفاقه واستمر معتقلا معهم .



وفى عام ١٩٦٤ وبعد خروجه من المعتقل .. ومنذ اللحظة الأولى .. كانت حياته قاسية ، فحاول أن يبحث عن مسكن متواضع وعن عمل مناسب حتى يستطيع الاستقرار ، ولكن البداية كانت صعبة وشاقة .. لقد تغيرت معالم الحياة كثيراً وأحس بالغربة فيها .. كانت السنين الطويلة التى عاشها داخل السجون قد خلقت فجوة واسعة بينه وبين الحياة .

وبعد جهد شاق بدأ يستقر فى حياته ، وبدأ فى السعى لطبع كتاب **الشمندورة** وخاصة بعد ان تبناها الفنان الكبير **حسن فؤاد** منذ ولادتها بالسجن . وبدأت تنشر فى حلقات بمجلة **صباح الخير** ثم تذاع بعد ذلك فى حلقات اذاعية بصوت العرب بمطلع فى المقدمة من أنغام موسيقية وغناء بصوت مطرب محبوب لدى النوبيين جميعا وهو عبده باطا ، وأصبح النوبيون ينتظرون هذه الحلقات بفارغ الصبر ـ كذلك كان من أعماله تأسيس **النادى الأدبى** بالنادى النوبى العام وكان من أبرز أعمال النادى النشاط الأدبى للشباب فى القصة والشعر والمسرحيات والنقد حتى الغناء والموسيقى النوبية فقد وجد مكاناً له فى هذا الميدان الجديد . وقد اشترك الأدباء والفنانون فى هذا النادى وكان من أبرزهم المرحوم يحيى الطاهر عبد الله ، والشاعر محمود شندى . والشاعر زين العابدين فؤاد والفنان عدلى فخرى وخليل كلفت وعشرات من الأجيال الجديدة .

وقد استمر هذا النادى طوال حياته القصيرة وقد بذل جهدا كبيرا من أجل ان يستمر هذا النادى وأن تبقى اعماله وان ترى هذه الكتابات الجديدة النور ، واستمر هذا النادى حتى بعد أن فقد اديبه وصانعه الكاتب محمد خليل قاسم لفترة طويلة .

حكـــايتى معـــه

د . رفعت السعيد

وكان شتاء نوفمبر باردا وممطرا ، والعام كان كبيسا ، فمنذ بدايته بدأت حركة يوليو حملتها الشهيرة ضد الدستور والاحزاب ، وكان ما لم يكن منه بد ، واعلنت حدتو معارضتها لنظام يوليو ، « يسقط نجيب قاتل عصام »* أول منشور صدر من « رابطة الطلبة الشيوعيين – حدتو » يعلن المعارضة ، بل والاسقاط ، واحتاج الامر نقاشا طويلا فى قيادة حدتو حول مناسبة رفع شعار الاسقاط ، وحول حق « الرابطة » فى المبادرة بموقف كهذا .. وكان الصدام مفروضا وان كان فى واقع الامر مفترضا . وبدأت حملة الاعتقالات وتركزت – كتقليد استمرت عليه حركة الجيش – ضد « حدتو » المنظمة التى بادرت بتأييد الحركة ..

.. وكانت حملة اغسطس ١٩٥٣ محاولة لتمشيط كامل لمنطقة المعز (الاسم الحركى لمنطقة القاهرة فى تنظيم حدتو) وفى حملة واحدة اعتقل عدة مئات من قيادات المنطقة ، بل وكوادرها بل وعضويتها العادية ..

كنا نحن بعيدين عن الضربة فرابطة الطلبة كانت تنظيما مستقلا عن منطقة المعز ، وتابعة مباشرة للمركز ، وعندما بدأ العام الدراسى فى سبتمبر ١٩٥٣ ، اكتشفنا اننا وحدنا فى القاهرة . وبلا علاقة بالمركز فقد تقطعت السبل ، الباقون من اعضاء اللجنة المركزية هاربون وما من سبيل للاتصال بهم .

ببساطة اتخذنا قرارا بأن نواجه مسئوليتنا فى رفع لواء المنظمة والتأكيد على استمراريتها ..

وبنشاط شاب وحماسى ملأنا شوارع القاهرة كتابات على الجدران ضد الدكتاتورية العسكرية ، والتمسنا وسائل بسيطة (شريط الورق اللاصق) يتولى كل عضو كتابة شعارات

---

* عصام سرى طالب طب بيطرى استشهد فى معتقل الصناعات الميكانيكية (فبراير ١٩٥٣) نتيجة لاهمال علاجه ورفض المسئولين عن المعتقل احالته للمستشفى .

عليه ثم يقوم بلصقها على صناديق البريد فى المنازل وعلى ابواب الشقق ، .. وتحت كل شعار على جدار او على شريط من الورق كان اسم حدتو يثير دهشة القادة المختفين ، الذين احسوا فجأة بوجود نشاط متسع لمنظمتهم لكن يدهم لا تطاله . اما السلطة ورجال امنها فقد كانوا اشد حيرة بعد ان تيقنوا من تمشيط منطقة القاهرة .. ولعل مازاد من غضب النظام اننا كشباب تفتق ذهننا عن أساليب مثيرة ، مسدسات رش السائل يحملها الاعضاء ومعها زجاجات من الحبر لتصب غضب حدتو على صور قادة النظام التى ملأت الجدران ..

والكتابة على الجدران تطلبت انتاج نوع من الطباشير المصنع من زيت البرافين وبودرة اللون الاحمر ، مصنع كامل لهذا الطباشير اداره محمود العطار وكانت الكتابة به اسهل ، اما محوها فهو شبه مستحيل .

.. وتزايد نشاطنا بلا قيادة مركزية ، حتى وصلتنى كمسئول عن الرابطة وعبر طريق شديد الالتواء .. اشارة تطلب مقابلة مسئول مركزى .

★ ★ ★

فى السابع من نوفمبر .. ولم ازل اذكر اليوم ، كان المساء ممطرا وباردا ، وتحت المطر انتظرت . توقفت سيارة قديمة عرفت بعدها انها ملك لمحام لا يحب الآن ان نذكر اسمه ضمن تراثنا . هبط رجل مربع الشكل ، سمرته داكنة ، ملامحه رسمت بشكل متجهم ، تعطيك انطباعا بأنه وجه لا يعرف الابتسام ، وقلب جاف بلا روح .. افلت الرفيق الواقف معى والذى كانت مهمته ان يضعنى فى قبضة القيادة المركزية ..

لم يقل مساء الخير ، سألنى بيتك آمن قلت نعم ، قال خذنى اليه .

فى يده كانت لفافة من ورق جرنال مبتلة . اتجهت نحو تاكسى مركون الى جوار الرصيف . كاد ان يخلع ذراعى وسار بى ، علمنى اول درس « .. لا تركب تاكسى واقفا ، ولا تركب اول تاكسى يمر عليك فقد يكون الامن وجهه اليك عن عمد » سكت قليلا وقال وكأنه يعبر عن دهشته من فرط سذاجتى .. « هذه التعليمات الأمنية معروفة من أيام ح . م »[**] .

فى البيت حيث كنت إختبىء انا ومحمود العطار زميل الدراسة ورفيق النضال جلست معه . فى ضوء المصباح تأملت الوجه العابس ، أسنان غير منتظمة ، شفاه غليظة بعض الشىء . لم يستأذن

** الحركة المصرية للتحرر الوطنى .

ولم يسأل ان كانت هناك مساحة لنومه ، خلع ملابسه وفك اللفافة المبللة وارتدى كل ما بها .. كل عتاده الذى ينتقل به من مخبأ لآخر بيجامة بنصف كم .. ونصف ممزقة ، اسرعت واحضرت له بيجامة صوف .. أتت أضيق منه كثيرا لكنه كان سعيدا بها سعاده طفل بلعبة جديدة (بعد فترة قال لى هل تعلم سر سعادتى ... لقد احسست بدفء الرفاق وأخوة النضال) .

لم يعطنى وقتا كى استوعب مفاجأة وجود ضيف جديد فى مخبئنا (١١ شارع رضوان شكرى - العباسية) وبدأ على الفور فى محاسبتى عن كل ما كان .. سأل وكأنه « جنرال » : من المسئول عن كل ما حدث ؟ قلت : انا . أخرج من جيبه ورقة صغيرة تحتوى على شعارات عديدة كنا قد أضأنا بها جدران الحى الذى كانت القيادة المركزية أو ما تبقى منها تختبىء فيه دون ان ندرى . وبدأت أول خيوط التحاسب والمعرفة الدقيقة بقواعد الامن فى العمل السرى تنساب ببساطة وهدوء .. انها خطوة جيدة ان تقرر مجموعة من الشبان مثل هذا التحدى .. خطوة تدل على شجاعة وعلى ولاء للحزب ، ولكن .. ! وبعد « ولكن » هذه بدأت سلسلة انتقادات عديدة .

لقد أربكتم امن القيادة . كنا نختبىء فى موقع هادىء ، أتيتم وكتبتم فى الحى الذى نقيم فيه ، أثرتم شبهات امنية حول الحى بأكمله ، استنفر الامن ، واشتعلت التحريات واضطررنا الى عدم الخروج لاكثر من اسبوعين ، فجأة ضحك ضحكة عالية ، أدهشنى انه يعرف كيف يضحك ، قال : تصور ، لقد كتبتم على جدار ذات البيت الذى كنا نختبىء فى بدرومه .. اكدت اننا لم نكن نعرف ، فقط كتبنا بعيدا عن الحى الذى يسكن فيه معظمنا .. ولكن ما قيمة قولى « لم نكن نعرف » .

ثم بدأ التحاسب السياسى ، الشعارات لم تكن دقيقة ، انها أشد واعنف مما يجب ، وانساب جدال بين شاب يشعر بالرغبة فى الانتقام من نظام يعتقل الرفاق وبين سياسى عاقل يزن الامور وزنا موضوعيا .

ثم سألنى بغتة لماذا تلوثون الصور ، انه عمل احتجاجى ولكن ما قيمته النضالية ، ثم من يعرف انكم انتم الذين فعلتموها ..

★ ★ ★

دق الباب الدقات المتفق عليها دخل « محمود العطار » ليجد شريكا جديدا فى المسكن ، عندما سألت الضيف الست جائعا ، اجاب بسؤال لم يخطر ببالى اتعرف ان اليوم هو عيد ثورة اكتوبر الاشتراكية .. يا لخلو بال هذا الرجل (فيما بعد تعلمت كتقليد نضالى ان المناضل يجب ان يتجاوز مأزق اللحظة وان يخرج نفسه منه وعن عمد .. كى يستطيع ان يتماسك ازاء

الحدث) .. البقال المجاور ناولنا عدة زجاجات من البيرة ، واحضرت ما تبقى من طعام أتانى من اسرتى بالمنصورة . لم أزل اذكر دهشته عندما تربعت تفاحات ثلاث على المائدة ، تباسط معنا ، صارت ضحكاته تعلو وهو يؤكد انه لم يأكل تفاحا من قبل ، نحن نوبيون ، نعيش على هامش الكون ، ان تكون نوبيا وفقيرا فذلك شيء يصعب ملاءمته مع حياة الترف .. امتد الحديث ، قال ان اول مرة رأى فيها التفاح كانت بعد حضوره القاهرة بسنوات عدة ، سمع عنه ، استخدمه كوصف جميل فى اشعاره ، رآه مرة أو مرتين ، لكن ان يتذوقه ، لم يطمح الى ذلك ، نحن نوبيون ..! هل تعرفون معنى ذلك ؟ لقد رأيت القطار لأول مرة فى حياتى عندما سافرت لاسوان لامتحن الابتدائية ، كنت قد رأيت صورته فى كتاب المطالعة ، لكن ان اراه امامى .. فذلك شيء كان فوق طاقة خيالى .. وقفت ، شددت عودى ضربت تعظيم سلام ، ثم قلت بصوت مرتفع « ان هذا هو القطار » ضحك الجميع منى (ظل زكى مراد طوال سنوات سجن الواحات .. يذكرنا ضاحكا بهذه الواقعة) ..

.. الحفل مستمر ، شربنا البيرة ، تفاهمت عيناى مع عينى محمود العطار ، تركنا له التفاحات الثلاث . أصر ان نقتسمها ، ورفضنا ، بدأت أتلو شعرا حفظته اثناء معتقل هاكستب ، قصيدة عن ثورة اكتوبر القيت اثناء احتفال اقيم بالسجن بهذه المناسبة .. اذكر منها الآن شطرا يؤكد انه اذا كنا نحتفل الآن بهذا العيد فى السجون ..

« فغدا يحتفل الشعب به فى النوادى وفى النقابات جهارا »

كنت أخطئ ، وأنسى ، واتعثر ، وكان يكمل ويصحح ويواصل .. عندما انتهيت سألنى اين حفظت هذه القصيدة قلت فى هاكستب ، صاحبها رفيق اسمه محمد خليل قاسم ، لكننى لم أره فقد ترك القصيدة ورحلوه هو الى معتقل الطور ، بدأت حكايات المعتقل ، فجأة سألنى .. اذن انت رفعت ، ذلك الولد الصغير الذى كان اول من دخل المعتقل بشورت قصير .. لقد كنا نتندر فى الطور بالطفل الذى اعتقلوه ، اذن هو انت قام واحتضننى ، همس فى أذنى : أنا محمد خليل قاسم ، حذار ان تشوه شعرى بهذا الالقاء المرتبك مرة اخرى ، وضحكنا طوال الليل .

* * *

كان يبقى اغلب الوقت بالبيت ، لكنه نجح فى ان يجعل من نشاطنا شيئا اكثر فعالية واقل انفعالا ، بدأ يوجهنا ويسألنا لماذا تكتفون بهذه المجموعة من الطلاب ، ولماذا لا يعود من هو غير مطلوب القبض عليه الى الجامعة لينشط وسط جموع الطلاب ..

وبدأ النشاط الطلابى من جديد .. سامى برهام ، يحيى عبد الرشيد ، نهاد انور ، انور أبو العلا ، محمد توكل ، عباس رفعت ، فؤاد يوسف ، سليمان سيداروس واسماء اخرى تساقطت

من الذاكرة ، والتهبت حقوق عين شمس بعمل طلابى نشط اثمر لجنة قوية « للجبهة الوطنية الديمقراطية » وفديون ومصر فتاه وشيوعيون ومئات من الطلاب الوطنيين ، والتى استمرت حتى بعد اعتقالنا فى قيادة عمل طلابى نشط اثمر انتفاضة حقوق عين شمس مارس ١٩٥٤ والتى استمر فيها اعتصام طلابى مثير لعدة اسابيع ، كانت ميكرفونات المدرجات مركبة على جدران السور لتذيع بيانات وأناشيد وهتافات على كل سكان حى العباسية .. قطعوا عنهم النور ، استخدموا مولد الكهرباء الخاص بكلية الهندسة .. (كانت الانباء تأتينى وأنا فى سجن مصر فأعيد الفضل لصاحبه وكان ساعتها فى السجن الحربى) .

كان لا يخرج الا قليلا ، لكن خيوطا سحرية عديدة كانت بين يديه ، اتصالات بالحزب السودانى ، علاقات بالعديد من اصدقاء حدتّو وعشاقها ، امكانيات فنية ومالية لا بأس بها .. ذات يوم عدت الى المنزل وجدته مبتهجا قال هل لديك مكان لرفيق هارب ، وكنا نمتلك شبكة من مساكن الطلاب من ابناء الاقاليم .. قلت نعم ، (عودنى الا أسأل عن اسماء أو معلومات) قال فى المساء ستوصل رفيق هارب من السجن الى هذا المكان ، لوح باصبعه الاسمر : على مسئوليتك ، كان الهارب احمد طه .. واخذته الى بيت على مجاهد رفيقنا طالب الطب ..

* * *

تفرقت السبل ، تركنا بعد أن إطمأن الى ضبط إيقاع العمل ، وبعد ان تكونت لجنة منطقة المعز من جديد ، ولم يعد ثمة مجال بعد لاعمال انفعالية أو غير مخططه .

.. بعد فترة قبض عليه ، الى السجن الحربى ارسل هو وزكى مراد واحمد الرفاعى ومحمد شطا .. وآخرون ، امسكت بالقلم لاكتب منشورا ادين فيه الاعتقال ، وأدين ارسالهم الى السجن الحربى ، تدفقت كلمات ساخنة كرصاص مصهور ، فجأة وجدته يحذرنى « لا تكتب منفعلا ، اكتب بموضوعية » .. وكتبت من جديد .

* * *

كنا فى سجن مصر ، وأتوا الينا من السجن الحربى ، ومعهم ضجيج « بيان السجن الحربى » واشتعلت الاتهامات بالخيانة والعمالة والرضوخ لمطالب الديكتاتورية العسكرية .. الموقعون على البيان عديدون لكن من بينهم « محمد خليل قاسم » سحبته من يده واغلقت باب زنزانة وطلبت ايضاحا ، قال ببساطة استطيع ان أتنصل من المسئولية بالقول بان اعضاء المكتب السياسى هم الذين كتبوا ووقعوا ، لكننى مقتنع بما فعلت ، وعلى استعداد ان اواجه الجميع برأيى حذرته من ذلك فالغليان ضد البيان يسود الجميع حتى اقرب الناس اليه ، قال كلمة لم ازل اذكرها ، ولم تزل تثير لى

المتاعب لانني اتمسك بها .. قال « المناضل الذى لا يستطيع الدفاع عن موقف اتخذه لا يستحق ان يكون مناضلا ، وخير له ان يذهب الى بيته ويتركنا » .

بعد نقاش طويل سألنى « وانت ما هو موقفك » قلت : لست مقتنعا بصحة ما فعلتم ، ولست مقتنعا بانكم خونة ، وسأسكت ، لن اتكلم ولن اتخذ موقفا »..

لقننى الدرس الثانى .. « هذا اتعس موقف يتخذه مناضل ، خذ موقفا ضدى فهذا افضل ، فمن العمل صائبا كان أم غير صائب يمكن للحقيقة ان تبرز ويمكن للكادر ان يتعلم ، اما الصمت فهو جبن » .. اتخذت موقفا اعلنته للجميع : أنا ضد البيان (وكنت مخطئا فى ذلك) وضد اتهام الرفاق بالخيانة » وغضب منى الجميع .. الا هو .

★ ★ ★

بدأت الاستعدادات لمهرجان محاكمات الدجوى .. ضابط موتور ، يقال انه اشتهر بالجبن فى معارك القتال ، استأسد على منصة المحكمة ، وقررت حدتو ان تواجهه بما يستحق ، سلسلة من الدفاعات السياسية الشجاعة ، كنا قد اصبحنا صديقين حميمين ، اخذت اعاونه فى نسخ دفاعه السياسى على ورق البفرة حتى يمكن تهريبه الى الرفاق خارج السجن ..

بعد التمام .. اغلقت الزنازين ، واشعلنا نارا لنذيب الاسفلت الذى يغطى ارضية الزنزانة ونكشف عن مخبئنا حيث الكتب والتقارير الحزبية والاوراق والاقلام . اسندت غطاء جردل الماء على ركبتى وامسكت بالقلم بينما ثبتت ورقة البفرة جيدا بطرف اصبعى ، أخذ يمليني « نص دفاع المناصل محمد خليل قاسم » توقفت معترضا على كلمة « مناضل » قلت نحن نقولها عنك ، لكن لا تقلها عن نفسك ، صمم على موقفه ، أنا مناضل ، أنا لم يبق لى من الحياة سوى هذه الكلمة ، لم اكمل تعليمى حتى اصبح دكتورا او حتى استاذا . منذ السنة الثانية فى كلية الحقوق قبض على ، ومن ساعتها وانا من سجن الى سجن الى هروب الى سجن ، اسرتى تستنكرنى ، ليس لى سوى اختى ، زوجها حلف بالطلاق الا ترانى ، والا تراسلنى ، والا تذكر اسمى ، يقولون لى انها تكتفى ببكاء المقهور ، دموعها ابدا لا تجف .. ماذا يقى لى سوى الحزب والنضال ، وماذا سآخذ سوى هذه الكلمة ؟ .. اتركها لى ..

تركتها له . وأملى دفاعا شجاعا .. شجاعا شجاعه سزدوجة ، فقد أدان اخطاء النظام ادانة حاسمة ، قاسية ، وتهكم على القاضى « الجنرال » كما أسماه تهكما لاذعا يكفى للحكم عليه بالاعدام ، وفى نفس الوقت تمسك بموقف حدتو المبدئى من ثورة يوليو فى مواجهة غوغائية العناصر اليسارية المحترفة ..

الحكم أتى فوق ما توقعنا ثمانية سنوات أشغال شاقة ..

قبلها كان قد أمضى خمس سنوات ..

لم تفارقه ابتسامته ، بل وعلى الفور ارتجل قصيدة تدعونا للتماسك والاستمرار . كنا نودعهم وهم يغادرون الى سجن طره .

اصطففنا فى الدور الارضى . البسوهم الملابس الزرقاء ملابس المسجونين ، ومنحوهم أوسمة الاشغال الشاقة قيوداً حديدية تلتف حول الوسط ، وتمتد لتقيد الساقين ، وسيبقى هذا «الحديد» كما يسمونه ملاصقا لاجسادهم ثمانى سنوات .. كانوا عديدين زكى مراد – محمد شطا – شريف حتاتة – حليم طوسون – محمد خليل قاسم وانطلقنا نغطى دموعنا بأناشيدنا ..

إذ يترك السجن رفيقى .

إذ ينطلق من قيدنا .

كالريح فى الجو الطليق .

اذهب الى رفاقنا ..

قل لهم اننا ننتظر .

كر الليالى والنهار .

حقدنا كاد ان ينفجر .

والفجر يبدو ينادى .

هيا ارفعوا اعلامنا .

قد خضبت من دمنا .

هيا ارفعوا اعلامنا .

قد خضبت من دمنا .

توقفنا ، لم نكمل النشيد ، تغلبت الدموع ، انفجر بكاء الرجال ، هم لم يبكوا ، كانوا اكثر تماسكا ، كانوا يشجعوننا ، ويمنحوننا القدرة على الاحتمال .

وفى ١٩٥٥ تتم حركة تنقلات فى السجون ، ونلتقى مرة اخرى فى سجن « جناح » بالواحات ونقترب من بعض اكثر ، اكتشف ان لغتى العربية ركيكة .. جلس معى نحفظ الشعر سويا ونقرأ فى كتب الادب ، ونقرأ القرآن ، واكتشف اننى لا أعرف من الانجليزية الا حصاد طالب ثانوى فجلسنا معا ندرس الانجليزية ، وبعد فترة اعطانى مثالا صغيرا وطلب الى ان اترجمه .. كانت الترجمة متعثرة ، فتحت القاموس الف مرة ، وارتبكت الاسطر العربية لتصبح القراءة بالانجليزية اكثر يسرا ومع ذلك فقد جلسنا فى المساء لنحتفل « بمولد مترجم جديد » كما قال هو .. وتابعت بعدها بحماس دراسة اللغة الانجليزية وترجمت تحت اشرافه عدة كتب ..

هكذا كان يعتبر ان السجن مدرسة .. كان ينصحنى ، بامكانك ان تضيع وقتك فى التنس أو الكوتشينة او الشطرنج ، لكن انظر الى ما بعد سنوات السجن ، ان كنت تريد ان تواصل اقرأ وتعلم .. واتبعت نصيحته .

ودرس آخر ..

كنا فى « جناح » لم نزل ، وحدة المتحد تمت وفى أثرها وحدة ٨ يناير ١٩٥٨ ، فى السجن تمت الوحدة ، والوحدة فى السجن اكثر صعوبة ، فالمواجهة يومية ، والخصومة هى الخبز اليومى ، لكن الوحدة تمت ، واختلفنا انا وهو مع المسئول . كان زكى مراد قد رحل الى سجن قنا للعلاج ، وبقى « م . ش » مسئولا وكان متشددا ، وكان الطرف الآخر يرتكب اخطاء جسيمة ، وفى كل لحظة . واصطدم التشدد بالاخطاء .. وكادت الوحدة ان تنفجر .

جلس قاسم معى . أو بالدقة اجلسته معى وسألته ماذا سنفعل ، قال نحافظ على الوحدة ، نغفر الاخطاء ، مرة ومرتين وعشرا . الوحدة تساوى ان نحتمل عشرات الاخطاء من اجلها ، ولسوف يواصل الانقساميون اخطاءهم ، سنعلمهم ، سنزجرهم ، سنعطيهم الف فرصة للتراجع عن أخطائهم .. فان استمروا سنركلهم باقدامنا ، ولكن بعد ان تستريح ضمائرنا الى اننا قد اعطيناهم فرصة بل وألف فرصة ، وساعتها سينقسمون عراه من أى مبرر ، ومن أى تأييد ، ومن أى سند . سيخرجون أفرادا بلا سند ، تجللهم اخطاء لا تغتفر ، ولا تبرر ، واصطدمنا بالمسئول ، ورفضنا تشدده ، وتحملنا اتهاماته ، وكنا على صواب .

* * *

مرة اخرى تتفرق السنبل .

تنتهى سنواتى الخمس ويفرج عنى ، ويبقى له هو ثلاثة .

ونعود لنلتقى بعد رحلة شاقة .. افراج ، هروب ، سجن ، تعذيب ، ثم محاكمة عسكرية وخمس سنوات اخرى .. وهذه المرة اشغال شاقة .

نلتقى فى الواحات ولكن فى سجن المحاريق وكنا فى عام ١٩٦٠ .

كان لم يزل كما هو . كما التقيته تحت المطر عام ١٩٥٣ .. نفس التقاطيع الجهمة ، والروح الجلوة شعيرات بيضاء أضاءت هامته ، لكن القلب لم يزل فتيا .

كان يكتب روايته « الشمندوره » وكان فزعه الحقيقى ان يحدث تفتيش وتصادر الاصول ، وتضيع روايته ، كان يبرر فزعه لى « .. لم اتزوج ، ليس لى ولد ، اذا نشرت هذه الرواية ستكون هي ما يتبقى منى .. » (وكأنه كان يقرأ المستقبل) ، كنت اداعبه واراوغه ثم عرضت عليه مشروعا .. ان ننسخ الرواية فصلا فصلا على ورق البفرة ثم نرسله الى الخارج .

ابدى عدم تصديقه لهذه الفكرة الخرافية .. مَنْ يحتمل ان ينسخ مئات الصفحات على عشرات الآلاف من اوراق البفرة ، ترددت قليلا ، ثم قررت ان ارد للرجل بعض دينى نحوه .. وقلت أنا ، تراكمت مخاوفه وكيف سنهربها الى الخارج ، والى من ، وهل تضمن ان يتم الحفاظ عليها حتى نخرج .. تعهدت ان ارتب له الامر كله .

وتطلب الامر تعاهدا سريا ، فحتى داخل السجل لابد من ترتيبات سرية ، ذلك أن تهريب كميات من ورق البفرة ستغرى الآخرين بالمطالبة بالمثل ، كما ان تهريبها لخارج السجن ستغرى الآخرين بالمطالبة بارسال ما قد يرونه اكثر اهمية .. رسائل شخصية او حتى رسائل ذات طابع سياسى ..

نظريا حللنا كل شيء فى اول جلسة ، لكن الصعوبات كانت اكثر من مرهقة ، وللمرة الاولى استخدم مسئوليتى عن بعض العمل السرى فى السجن استخداما شخصيا ، كنت اسهم فى مسئولية التهريب من والى السجن ووضعت مسألة « الشمندروة » فى مستوى المسائل الاكثر اهمية ..

كم من الوقت ، كم من الساعات ، والليالى استغرق الأمر ، لا ادرى ، كنا نجلس القرفصاء على ارض الزنزانة وقطعة ملساء من الخشب على ركبتى ، هو يمليني وأنا انقش على ورق البفرة ، اكوام من ورق البفرة ، كتبت ، تم لفها بعناية مدربة . ارسلت الى الخارج الى ليلى الشال التى اصبحت فيما بعد زوجتى حيث حفظتها لسنوات .. وسلمتها لنا سالمة وسليمة عندما افرج عنا .

طوال فترة السجن كنت أشاكسه وأهدده بأننى سأرسل الى ليلى لتتخلص من هذه الوديعة كان يفزع ولا يسمح حتى بالمداعبة فى هذا الامر ..

وعندما افرج عنا ، وسلمته تلك المئات من دفاتر البفرة .. احتضننى وبكى .. المرة الأولى التى رأيت فيها دموعه ..

* * *

مرة اخرى تتفرق السبل ، لكننا التقينا على موعد ، كان يعمل مترجما فى وكالة انباء المانيا الديمقراطية ، تزوج ، يؤمل ان ينجب طفلا ، لكنه سألنى .. ثم ماذا ؟ وفهمت ما يقصد ، واتفقنا ، تعاهدنا ، واعطانى موعدا ..

لكنه لم يأت ، للمرة الأولى خذلنى ، كان قد رحل .

سريعا .. فى لحظات فقدناه ، ازمة قلبية لم تلق العناية الكافية ارتبكت الزوجة ، ولعلها لم تجد ما يكفى لاستدعاء الطبيب ، فانتظرت ان تتصل بأحد منا .. لكنه لم ينتظر كان كعادته سريع الغضب ، تركنا ورحل ..

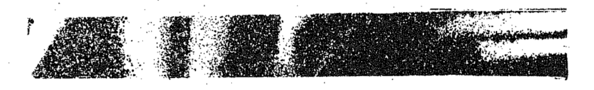
وفى جنازته تذكرت عبارته فى اليوم الاول .. فى ٧ نوفمبر ١٩٥٣ : « نحن نوبيون ، تعرف معنى ان تكون نوبيا وفقيرا » .. الآن عرفت ..



قصة

الخالة عيشة

محمد خليل قاسم



توقف فجأة والصوت المنبعث من خلفه يخترق أذنيه فى نبرات قاسية :

ـ أحمد أفندى .. أحمد أفندى يادايا .

توقف واستدار ليجد الأرملة العجوز تهتف به :

ـ صحيح الأدب فضلوه على العلم !!

ثم قبضت حفنة من التراب وأطلقتها . وهى تسب وتلعن حظها العاثر .. هنا فقط أدرك الأستاذ كل شىء .. فقد كانت العجوزة التى لا مورد لها غير الاعاشة تنتظره على الباب متهللة الأسارير .. وفى يدها اليسرى شىء متكور لم يتبينه هو فى تلك اللحظة العابرة ..

لكن أحمد تجاوز بيتها .. فقد أشفق عليها .. فهى وحيدة ولا عائل لها .. أشفق عليها ولم يرد أن يكلفها شيئا .. عاف أن يطلب منها تبرعا فى سبيل المدرسة التى قرر بناءها فى هذه القرية الصغيرة من قرى التهجير النوبية .

وحار ماذا يفعل .. أيعود فيتعذر اليها .. ؟ أم يتركها ليعود اليها بعد الانتهاء من طوافه .. ؟ ولكنها حسمت تردده حينما تقدمت منه فجأة وهى تهتف :

ـ ما عليك يا أحمد فانت صغير .. ما عليك فانك لم تفهم بعد .. خذ .. !!

وفتحت يدها المكورة ثم شهقت .. فقد رأت ورقة القروش العشرة ممزقة الى قطعتين ..

وتمنت لو عرفت كيف تمزقت هذه الورقة .. لم تدرك أنها فى لحظات الانفعال الشديد التى ألمت بها بعد أن تجاوزها الأستاذ دون الناس جميعا كانت قد أخذت تفرك الورقة وتديرها فى يدها ..

وأرادت أن تقول :

ـ ما عليك الآن .. خذها منى فى الشهر القادم .

لكن الأستاذ كان أسرع منها .. فقد مد يده واختطف شريحتى الورقة .. ثم فتح ذراعيه واحتضنها بقوة وهو يقبل رأسها الأشيب .. بينما تطامنت هى الى صدره .. والدموع تنساب من عينيها الغائرتين .

وهمس هو :

ـ خالتى .. أرجوك أن تصفحى عنى .. فما قصدت شيئا . وأجابت هى فى صوت خافت .

ـ ما عليك .. فقد أحسست بالاشفاق نحوى ثم .

ـ اذهب ياولد .. اذهب .. ولا تنس خالتك وهيبة التى فى آخر الشارع .

★★★



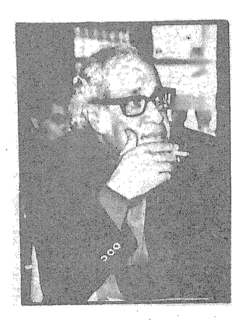
كتاب حرف الـ ح لبدر الديب

محمود أمين العالم

ليست هذه الكلمة تحليلا أو دراسة لنص أدبي هو « حرف الـ ح » لبدر الديب . وانما هي احتفال بالنص وبصاحبه . انني استعيد ، هنا ، لحظة قديمة قديمة تزخر بالقلق والتطلع والبحث عن طريق مختلف للحياة وطريق مختلف للابداع . لحظة قديمة قديمة لجيل من اجيالنا كان فيه حرف الـ ح ، بكلماته ، بشخص صاحبه ، واسطة العقد لهذا الجيل . وهي تساؤل عن حقيقة هذه اللحظة ، عما كانت تعنيه آنذاك لنا ، وعما تعنيه اليوم في حياتنا الابداعية الجديدة ..

فهل تأخر تساؤلنا هذا أربعين عاما ؟ أي منذ أن كتب بدر الديب حرف الـ ح .. هل تأخر اللقاء والتساؤل أم جاء في موعده ؟

في أواخر الاربعينيات من تاريخنا المصري الاجتماعي والسياسي والادبي ، خرج حرف الـ ح الينا . لم يخرج في الحقيقة الى الناس جميعا ، وانما خرج بين دائرة محدودة من العشاق . لعلهم ان يكونوا – بل لقد كانوا بالفعل – « العشاق الخمسة » الذين جعل منهم يوسف الشاروني عنوانا وموضوعا لقصة من قصصه المبكرة . خرج اليهم حرف الـ ح ، ولكنه ، بمستويات مختلفة ، خرج منهم كذلك .



محمود امين العالم

كانوا مجموعة من المتخرجين فى قسم الفلسفة ـ كلية الآداب ، جامعة القاهرة (فؤاد آنذاك) ، يتعاطى اغلبهم كتابة الشعر والقصة والفكر ، ويعانون جميعا عشق المعرفة وشبقها وجنونها . انهم بدر الديب وعباس احمد ، ومصطفى سويف ويوسف الشارونى ومحمود أمين العالم . وكان قد سبقهم توفيق حنا ، والتقى بهم فى الطريق ـ بمستويات مختلفة ـ أمين عز الدين وبهيج نصار ومحمد جعفر وآخرون . كانوا ـ فى معظمهم ـ يتحلقون حول أساتذة أو بالأحرى محاور ثلاثة : حول علمية يوسف مراد وحول شخصيته كذلك ، تطلعا الى منهج جديد فى البحث العلمى عامة والنفسى خاصة ، حول وجودية عبد الرحمن بدوى ، لا حوله شخصيا ، فما كان يقبل ان يقترب من سماواته أحد ، كانوا يتحلقون حول الوجودية ويغوصون فيها انقطاعا عن مفاهيم وتصورات وقيم مجردة سائدة ، وكانوا يتحلقون حول استاذ ثالث سرعان ما أصبح صديقا ، هو لويس عوض . كان قادما لتوه من أوربا حاملا بشارة غير بشارة عبد الرحمن بدوى ، هى بشارة المادية الجدلية والتاريخية وان راح يبشر بها بكثير من التحفظ والخلط .

كان هؤلاء ـ الاساتذة الثلاثة يمثلون محاور ثلاثة : العلم كمنهج نظرى معرفى وعلمى ، والوجودية كخبرة حية معيشة فلسفيا ، والاشتراكية كقضية نضالية تغييرية . وكانت المسافة بين هذه المحاور الثلاثة وبين العشاق الخمسة تختلف وتتراوح بين القرب والبعد ، وتتخذ لدى كل منهم اصداء وردود فعل واجتهادات مختلفة . ورغم هذا الاختلاف كان هؤلاء العشاق الخمسة يلتقون معا اذ كان الاختلاف بينهم يجمعهم اكثر ما يفرقهم . فقد كان اختلافا فى الاجتهاد وبحثا عن طريق مختلف ، طريق مختلف عما هو سائد مسيطر آنذاك .

ولكن لحظة لقائهم لم تكن لحظة معزولة عن العالم من حولهم فى النصف الثانى من الاربعينيات . كانت مصر منذ مستهل الأربعينيات قد اصطدمت اصطداما عنيفا بالعالم فى محرقة

الحرب العالمية الثانية . وبسبب هذا الاصطدام وهذه المحرقة ، حدثت قلقلة سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية فى بنية المجتمع المصرى كله . وتفتحت آفاق جديدة من المعارف والتصورات والقيم ، واحتدمت العديد من المعارك فى مختلف المستويات .

لا أدخل الآن فى تفاصيل حسبى أن أشير اشارة عامة الى بعض الظواهر ذات الطابع الفكرى والثقافى عامة :

- أخذ الفكر الاشتراكى يدق بعنف أبواب المجتمع المصرى ..

- تنظيمات شيوعية عديدة أخذت تنشأ وتتكاثر وتنتشر .. وتنشط .

- منابر ثقافية يسارية ذات اتجاهات شتى أخذت ترتفع وتؤثر .

« مجلة التطور الماركسية (٤٠) الفجر الجديد الشيوعية (٤٥) ، المجلة الجديدة لسلامة موسى يتولى رئاسة تحريرها رمسيس يونان وتتحلق فيها الحركة التروتسكية والسيريالية ابتداء من عام ٣٩ ، مجلة الكاتب منبرا لحركة السلام (٤٧) مجلة الجماهير الشيوعية ٤٧ »

وتبرز كتابات أدبية وفكرية ، وأعمال فنية تشكيلية تنتسب الى اسماء جديدة ، وتيارات ابداعية جديدة : الشوباشى ، أبو سيف يوسف ، صادق سعد ، شهدى عطية ، جورج حنين ، كامل التلمسانى ، رمسيس يونان ، فؤاد كامل ، أنور كامل ، بشر فارس . كمال عبد الحليم وعشرات غيرهم .

ويبدأ الادب العربى فى مصر مرحلة جديدة من حياته ويبرز فى عدة شعب أهمها شعبتان : شعبة ذات توجه رمزى تجاوزى تتمثل فى الحركة السيريالية وفى الملتفين حول المجلة الجديدة آنذاك ، وفى الحركة الرمزية التى كانت تتمثل فى بشر فارس . وفى الحركة التجاوزية للويس عوض متمثلة فى ديوان بلوتولاند .

وشعبة أخرى تمثلت فى بداية بروز الاتجاه الاجتماعى الواقعى فى الادب « المعذبون فى الارض » لطه حسين وديوان « إصرار » لكمال عبد الحليم ، ثم روايات عادل كامل ، ونجيب محفوظ ، والسحار ، ويحيى حقى . وتتواكب هذه الحركة الابداعية الواقعية مع نقد أدبى مماثل تبرز معاييره فى كتابات سلامة موسى والشوباشى ومحمد مندور ولويس عوض الذى كان رمزيا تجاوزيا فى ابداعه الشعرى ، ماديا واجتماعيا فى نقده الأدبى .

والى جانب هذه التيارات والاتجاهات الادبية ، كان هناك الاتجاه الاشتراكى ، فكرا وسياسة ، الذى تمثله المنابر الماركسية والشيوعية المختلفة ، وكان هناك التيار الوجودى الذى كان يمثله

عبد الرحمن بدوى وتدعمه مترجمات عديدة للفكر والادب الوجوديين ، وكان هناك الاتجاه الدينى المتعصب الذى كانت تمثله حركة الاخوان المسلمين ثم كان هناك الاتجاه الدينى العقلانى المتقدم وكان يمثله ، بقوة ، خالد محمد خالد وآخرون .

والى جانب هذه الظواهر الثقافية المختلفة ، كان المجتمع يغلى ويحتدم بالصراع ضد الاحتلال البريطانى ، ضد السراى ، وضد حكومات الاقلية .

ولعل ابرز مظاهر الصراع آنذاك هو تشكيل اللجنة الوطنية للطلبة والعمال عام ١٩٤٦ وتحركها على رأس الحركة الوطنية الديمقراطية آنذاك ، وتصادمها المباشر مع المحتل البريطانى والسلطة ، ثم ماتلى هذا ، بعد ذلك ، من مصادمات ومعارك طوال سنوات الاربعينات حتى مطلع الخمسينات .

وفى هذه المصادمات والمعارك امتزج الجانب الوطنى بالجانب الاقتصادى والاجتماعى بالجانب الثقافى ، وكان كل شىء يؤذن بالتغيير الجذرى الشامل . ولكن اليسار المصرى رغم قيادته للكثير من تلك المعارك كان مشتتا غير مؤهل عمليا لتحقيق هذا التغيير . وكذلك حركة الجيش فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

فى هذا الاطار المتحرك المحتدم فى الاربعينات ، كان يلتقى هؤلاء العشاق الخمسة وبقية زملائهم يبحثون عن موقع متميز لهم داخل هذا الاطار ، أو خارجه .

فى البداية ارتبط يوسف الشارونى ومصطفى سويف بأنور كامل رأس منظمة الخبز والحرية آنذاك . وكلفهما هذا بضعة أسابيع من الاعتقال خرجا منه ليبتعدا نهائيا عن السياسة ، ويعكف مصطفى سويف على الدراسة العلمية فى مجال علم النفس ويبلغ بها اليوم شأوا رفيعا . كما يعكف يوسف الشارونى على الابداع الادبى ، وفى الشعر والقصة القصيرة والنقد الادبى ، دون أن يفقد رؤيته الاجتماعية الاولى الى حد كبير . واستطاع بقصته القصيرة خاصة أن يقدم رؤية جديدة تعد فى الحقيقة رائدة لما يسمى اليوم بقصة الحداثة فى افضل وارفع اشكالها .

وكان عباس أحمد ومحمود العالم يتأرجحان بين الحركة الوطنية والحركة اليسارية من ناحية وبين رحلة الاعماق من ناحية أخرى ، بين المادية الجدلية والتاريخية وبين الميتافيزيقا .. فكرا وممارسة حية .

ذات صباح تم انتخاب عباس احمد مندوبا لقسم الفلسفة للجنة من لجان اللجنة العليا للطلبة والعمال ، وفى المساء كان برجه العاجى فى شبرا يعيش حياة أخرى أبعد ما تكون فكرا وممارسة عن انتخابات الصباح . كان عباس احمد يفتح آفاقا مذهلة فى الشعر والقصة والرواية ، يغوص فى تجارب

التصوف العربى الاسلامى ، ولكنه أكثر غوصا فى ممارسة الحياة بشبق وجنون لاحد لهما . ولكنه ظل متأرجحا بين الفعل الوطنى الاجتماعى ، وبين المغامرة الابداعية والشطح الميتافيزيقى ، فكرا ووجدانا وجسدا وكتابة . وكان محمود العالم يعيش معه كذلك هذا الازدواج القاتل ، وان كان أقرب فى البداية الى الشطح الصوفى الميتافيزيقى منه الى الفعل الوطنى الاجتماعى ـ كانت محاضرته عن اللا معقول فى الطبيعة والفن آنذاك دعوة منه الى التحرر من كل قيد ومعيار ، وكانت (Neither-Nor) ردا نقديا عدميا على كتاب كيركجارد (Either-Or) وكانت قصيدة الرمز والمعنى رحلة الى الاعماق السحيقة بحثا عن الحقيقة . وكان العنف الفكرى وعنف المغامرة الوجدانية والعملية نقطة اللقاء الحميمة بين عباس أحمد ومحمود العالم .

وكان بدر الديب آنذاك نسيج وحده وبجانبه توفيق حنا . اختار بدر الديب طريقا محددا لا ثنائية فيه ولا ازدواج . اختار ان يعرف ، ان يغوص بكيانه كله ، فكريا ووجدانيا وجسديا كى يعرف . كان يأكل المعارف أكلا ، وكان يعبر عن غوصه الفكرى الحى بحياته وبكلماته . وكان حرف الـ ح أداته الابداعية السحرية للمعرفة . لم يكن مجرد حرف فى حياته الابداعية آنذاك ، بل كان طقسا كاملا من طقوس الحياة ، بل كان وجودا أنطولوجيا متحققا . أذكر ذات يوم ، كنا نسير معا فى شارع عبد المنعم عائدين من الجامعة ـ كعادتنا ـ الى بيوتنا على الاقدام ، وفجأة صرح بدر : انظر . وأمامنا على أرض الشارع كان حرف الـ ح ينتظر بدر . كان : غصنا من الاغصان الساقطة من احدى اشجار هذا الشارع . كان الغصن يتخذ بدقة متناهية شكل حرف الـ ح . لم يكن الامر عند بدر مجرد مصادفة . بل كان فى يقينه تحققا أنطولوجيا لاداته السحرية لمعرفة الوجود والحياة والانسان وابداع الفن .. وما اكثر الأمثلة واللحظات المماثلة فى حياة بدر الديب . وبرغم تنوع واختلاف المواقف حول حرف الـ ح ، فقد كان حرف الـ ح يجمع بين هؤلاء العشاق . بل كانوا يشعرون على اختلافهم ان حرف الـ ح انما يصدر عنهم جميعا . لقد كان فى الحقيقة يعبر عن شىء مشترك بينهم هو هذا الغوص الباطن ، هذا الاستبطان ، من أجل الابداع المعرفى والابداع الادبى . هذا الاجتهاد المغامر للخروج عن المألوف السائد ، اسلوبا ورؤيا وحياة ..

على أن الالتقاء حول حرف الـ ح كان يحمل معنى آخر ، ذلك أنه كان التفافا حول بدر الديب نفسه ، الذى كان يمثل لهم جميعا الناقد الأول المحب جدا والشرس جدا لكتاباتهم الابداعية جميعا .

من هذه الوحدة ـ رغم الاختلاف وبفضله ـ خرجت مجلة « البشير » . ولا ادرى لماذا ترجم اسم المجلة بالانجليزية (The Herald) الى جانب اسمها العربى ـ وأذكر ان أمين عز الدين كان صاحب الاقتراح . وظهرت « البشير » تجعل من افتتاحيتها بيانا فكريا وابداعيا عنوانه « نحن

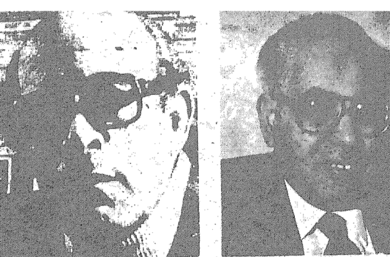
أبناء ضالون » يعلن خروج كتاب البشير عن كل ما هو سائد ، ويتخذ من بعض نتائج الفيزياء الحديثة سندا للتمرد على كل قانون ، وعلى كل قاعدة ، وعلى كل معيار ، حتى على القوانين الفيزيائية نفسها .

وفى البشير نشرت الاشعار والقصص الأولى ليوسف الشارونى وبدايات حرف الـ ح وبدايات كتابات بدر الديب النقدية ، وكتابات أخرى شعرية وقصصية لبقية العشاق .. واصحابهم .

لم تستمر البشير اكثر من اربعة اعداد فيما اذكر . ما صادرتها سلطة ، ولم يوقفها عجز مالى ، بل توقفت ، فى ظنى ، لأنها كانت تصدر آنذاك فى مناخ غير مناخها ، فى سياق أكبر منها وأعلى صوتا وأكثر فاعلية . كان الهاجس الاساسى والوحيد للمجلة هو الابداع المطلق الخارق الخارج على كل التزام .. وكانت احداث الواقع حول « البشير » ، وحول جماعة حرف الـ خ ، تعج وتحتدم بأشياء أخرى . كان الواقع الاجتماعى والسياسى الخارجى عنهم اقصد الداخلى فى بلادهم فى النصف الثانى من الاربعينات أعلى صوتا من اشعارهم ، أقوى من تمردهم اللسانى والرؤيوى على ما هو سائد لغويا وأدبيا وفكريا . نعم كانوا يمثلون رفضا للواقع ، وتطلعا لواقع آخر أعمق وأنبل وأجمل ، ولكنه واقع وجدانى باطنى ، فى وقت كانت تتخلق فيه معالم وتضاريس عملية نضالية ـ لواقع موضوعى ذى أبعاد وطنية وآجتماعية جديدة محددة .

لعلى أجيب بهذا على سؤالى الأول .. لماذا تأخر احتفالنا بحرف الـ ح .. أربعين عاما ؟

فى ذلك الوقت بدأت الوحدة الأدبية والفكرية التى كانت تجمع بين هؤلاء العشاق ، تتفكك شيئا فشيئا وأخذت تلتهمهم الواحد بعد الآخر ، باتجاه ومستويات مختلفة ، الاحداث المحتدمة من حولهم . تفككت الرابطة حول حرف الـ ح ، وان بقيت الصداقة الحميمة ، وبقى العشق المعرفى والانسانى ، وبقى حرف الـ ح فى الضمائر والوجدانات لحظة من أجمل لحظات الابداع الفنى وانبل لحظات المودة الانسانية . أصبح حرف الـ ح من بعيد ذكرى عذبة تغذى الوجدان . على أنه فى الحقيقة لم يعد مجرد ذكرى ، فما أكثر من أنصتوا الى مقطوعاته طوال هذه السنوات حتى يومنا هذا قبل أن يصدر فى كتاب . لقد حرص بدر الديب بثقافته المستفيضة . وخبرته الابداعية العميقة ، وحيويته الفائقة ، على أن يواصل نشاطه الابداعى فضلا عن نشاطه النقدى الذى لم يعرف ، فى حدود معرفتى ، طريقة للنشر حتى الآن ، وان عرف تأثيره العميق بشكل أو بآخر فى كثير من الكتاب مثل صلاح عبد الصبور وعباس احمد وفتحى غانم ونجيب محفوظ وادوار الخراط . على أن التلاقى بين بدر الديب وادوار الخراط كان تلاقيا طبيعيا . كان ادوار الخراط ـ فى حدود ظنى ـ واحدا من جماعة حرف الـ ح وان لم يلتق بهم ، لا يعرف عنهم شيئا فقد كان آنذاك فى الاسكندرية .



ادوار الخراط　　　　بدر الديب

واليوم يعود حرف الـ ح ، الى جمهور أكبر وأوسع ، وأجيال جديدة ، ومرحلة اجتماعية جديدة . كان من الطبيعي ان يخرج هذه الايام موضوعيا بسبب ازدهار حركة الحداثة فى أدبنا المعاصر ، وان يخرج ذاتيا بفضل حماس ادوار الخراط لحرف الـ ح . ففى تقديرى ان ادوار الخراط لم يكن جزءا فحسب من ظاهرة حرف الـ ح ، بل كان جزءا من ظاهرة أكبر تتمثل فى بعض الظواهر التعبيرية فى مرحلة الاربعينات هى الحركة السيريالية ، وحرف الـ ح ، ومجلة البشير ، ومحاولات الحداثة المبكرة عند بشر فارس ولويس عوض .

ثم يعود حرف الـ ح من جديد الىّ شخصيا ، لا تحدث عنه هنا ، فلا املك الا ان استعيد معه وبه تلك اللحظة القديمة الزاخرة بمجاهدات المعرفة والابداع وذكريات المودة الحميمة ثم أعيد قراءته من جديد كنص أدبى متحقق ، متسائلا أين هو الآن منى وأين هو الآن من أدبنا المعاصر ؟

أقول فى غير مغالاة ، ودون أن تغلبنى المودة على الصدق ، ان حرف الـ ح مازال يمثل قيمتين أساسيتين تعدان اضافة عميقة أصيلة الى ادبنا العربى المعاصر كله . وهو بهاتين القيمتين يعد عملا ادبيا رياديا ومايزال يحتفظ حتى اليوم بقيمته الريادية . واذا لم يكن قد أتيح له التأثير المبكر الواسع فى مرحلة ابداعه ، فان نشره اليوم يواكب ويغذى ظواهر ادبية جديدة تعد امتدادا خلاقا لتجربته المبكرة ، وخاصة تلك التى تسمى بأدب الحداثة .

أما أولى هاتين القيمتين فتتمثل فى تجاوزه وتخطيه للنهج البلاغى السردى القديم سواء فى البنية الشعرية أو القصصية أو المسرحية . فحرف الـ ح فى الحقيقة بنية شعرية تجمع داخلها بين

الأجناس الادبية الثلاثة ، الشعر والقصة والحوار أو المشهد الدرامى . حقا ، انه يلتقى فى هذه القيمة التحطيمية التجاوزية مع الحركة السيريالية وديوان بلوتولاند وكتابات بشر فارس ، ولكن هذه الكتابات فى الحقيقة رغم اهميتها تكاد تمتلىء بأصداء تعبيرية مباشرة ، لثقافة غربية خالصة ، وتكاد فى الكثير منها ان تعبر عن تجارب ذهنية شكلية خالصة كذلك . على حين أن بنية حرف الـ ح برغم استفادتها العميقة والغنية من الثقافة الغربية فى ارق مستوياتها وخاصة من كتابات كافكا وكيركجارد ، الا انها تمتح من الثقافة العربية فى أرق مستوياتها الاسلوبية والبلاغية وتتجاوزها وتخرج عليها من داخلها . ويتمثل هذا التجاوز فى السمات الاسلوبية والبنائية التالية التى اكتفى الآن بالاشارة العامة اليها ، دون التطبيق التفصيلى .

تتبين هذه السمات فى سيادة الاستبدال والتداخل الاستعمارى والمجازى ، وتجسيد المعانى المجردة تجسيدا عينيا ملموسا ، وتداخل الازمنة والامكنة ، والخروج على منطقية السرد وتعاقبيته ، وبروز الوثبات المفاجئة المتعارضة المتناقضة ، وسيادة منطق الوجدان تخلصا من المنطق الاستدلالى الاستخلاصى ، الى جانب صدور الاوصاف من اعماق الظواهر والاحداث ومن وظيفتها الفاعلة المؤثرة لا من خطوطها ومظاهرها الخارجية ، فضلا عن بروز بنية تبشيرية رسولية ذات ايقاع سحرى مأساوى حاد . وتتحقق وتتجمع كل هذه السمات فى وحدة تعبيرية على درجة عالية من الاتساق الخاص المتميز .

واكتفى بالاشارة ، فى هذا الصدد الى قصيدة « **إلى رامبو** »(١) ، و« **بائعة الثقاب** »(٢) .

أما القيمة الثانية لحرف الـ ح ، فهى هذا الغنى الوجدانى والعرفانى والمعرفى الذى تحتشد وتزخر به الخبرة الحية الحارة لمقطوعات حرف الـ ح . انها لا تعبر عن مجرد ثقافة فكرية وادبية تمثلها بدر الديب تمثلا رفيعا ، بل ترتعش وتنبض بالمعاناة والمجاهدة والرؤى الباطنية العميقة ، واللفتات النادرة المضيئة لاعماق غائرة فى النفس الانسانية ، مما يرتفع بها الى أرق ما وصلت اليه مجاهداتنا التراثية الصوفية . حقا اننا نكاد نستشعر فى بعض المقطوعات اصداء للخبرة الوجودية عند كيركجارد وبيبور وبعض المتصوفة المسلمين ، فضلا عن الروح المسيحية السائدة بوجه عام . على اننا نستشعر برغم هذا وهج الخبرة الغنية الحية ومأساويتها العميقة الصادقة التى ترف رفيفا مبدعا تتعانق فيه المعرفة بالعرفان الصوفى ، والعقلانية بالوجدانى الغنائى .

ومن الأمثلة البارزة على ذلك مقطوعتان هما « **لم يرتفع الافق** »(٣) ، و« **مقتل لعازر** »(٤) .

بهاتين القيمتين ، أقصد الاسلوب التعبير التجاوزى غير التقليدى ، فى ارتباط بغنى الخبرة الانسانية الحية وعمقها ، بهاتين القيمتين ينتسب حرف الـ ح ، بامتياز ، كما سبق أن أشرت ، الى ما

يسمى اليوم بشعر الحداثة . وان كنت أجسر فأعتبر حرف الـ ح من حيث جرأته التعبيرية التشكيلية وعمقه المعرفى والعرفانى أرقى من كثير مما يقدم لنا اليوم من هذا الشعر ، مع اختلاف التجارب والوجهات والدلالات .

ان مقطوعات حرف الـ ح هى ابداع شعرى نادر رفيع المستوى لشاب فى الثانية والعشرين من عمره . وهى فى تقديرى رد فعل ابداعى ازاء ما كان يمتلىء به وجدان هذا الشاب من أشواق وتطلعات ، وما يزخر به فكره من ثقافات ومعارف ، وما كان يحيط به فى الوقت نفسه من واقع اشكالى صراعى متوتر متفجر .

كان حرف الـ ح رفضا لهذا الواقع الصاخب المسطح المضىء بلا نور داخلى ، المراوغ المعقد الممتلىء قيودا وقهرا ومهانة ، ذى الألف وجه . وكان تطلعا الى واقع آخر اكثر حميمية ، وأكثر عمقا وصدقا وحرية وصراحة ودفئا انسانيا . كان انعكافا الى الداخل ، تحصينا للنفس من هول هذا الخارج ، ومحاولة لاكتشاف جذور أكثر اصالة وحرية لانسانية الانسان .

انها رحلة حدسية عرفانية معرفية من أجل الوصول الى معرفة اخرى وراء المعرفة السائدة ، الى ادراك آخر فيما وراء الادراك الظاهر . يقول حرف الـ ح « انا بينى وبين المعرفة معرفة » ولهذا كان عليه أن يتخلص من معرفة ظاهرة ثمرة الادراك المباشر ، من اجل ان يبلغ المعرفة الحقة ، التى هى فى نظره تحقق لمعجزة ، لا فى الخارج أو بالخارج الواقعى ، وانما فى الداخل وبالداخل الباطنى . ولهذا يرفض حرف الـ ح ان تكون معجزة المسيح هى احياء لعازر بعد موته . فما هكذا تكون المعجزة الحقيقية ، وانما معجزته الحقيقية هى التحقق الحميم العميق فى أغوار النفس . يقول حرف الـ ح فى لقائه مع « بائعة الثقاب » : « **لم أكن امضى الى معجزة كنت اتحرك الى ايمان . كان الحدث يتكون فى نفسى . كنا نسير معا فى طريقين متوازيين لا يلتقيان ابدا . اللهم اعطنى الفهم واحرمنى التوازى فى الخطوط . اللهم هبنى من لدنك علبة ثقاب . لقد كنت انتظر معجزة** » . ولهذا فلا قيمة عند حرف الـ ح للادراك الظاهر . انه ينتظر معجزة اللحظة الفجرية ، لحظة الفجر السابق على الادراك . ولهذا يقول « اتركوا المدرك ، اطردوا القرداتى من الجمهورية » ويقول « كان الوضع الحر يظل المكان من حولى ، وانا اتحرك فى خطوط لمعرفة جديدة » . كانت المعرفة تحطم الادراك الواضح المتميز وتتقدم فى حدوس فريدة مولفة خلاقة . ويقول « الادراك عجينة لزجة مصبوبة فى قالب » وهو يرفض القوالب ، كل القوالب على اختلافها وتنوعها . ولا خلاص له الا بالخلاص من القوالب ، من المدرك الظاهر ، كشفا لمعجزة الاعماق . هذا هو معنى الحدث الذى يتردد دائما على لسان حرف الـ ح ، ليس الحدث الخارجى ، وانما الحدث هو الانارة والمعجزة الباطنة .

ولهذا كانت الدائرة ، الاستدارة ، التمحور على الذات هى مجال الحركة الأساسية لحرف الـ ح . يقول « طريقى مكانى مغروز بأرضى ، ادور على محاورى » ويقول « نحن نرف فى الدائرة

المتجهة الى اقواس متكررة » ويقول يا حياتي الموهومة لعلي تقبضت على الدائرة » ويقول « لقد اكملت الدائرة بنفسي وربطت كائني بيدتي . أنا وحدى لم استطع العبور » .

وفى مواجهة هذه الدائرة ، هذه الاستدارة ، وهذا التمحور يقوم الخط والخطو والامتداد والبعد والاتساع والمسافة والاستطالة ، . وبين الخط والدائرة ، بين الاستطالة والمحور ، بين الحركة الى الخارج والحركة الى الداخل يتفجر القلق المأساوى وتتفجر أزمة البحث عن خلاص ، ولكن **الدائرة كان لها الانتصار دائما .**

يقول حرف الـ ح .. « اتحرك فى افقى ، افقى ظلى ، وظلى ساكن لا يتحرك . انه يضيق على كالظلمة ، يضيق كالنجم البعيد ، يتباعد عنى ، يتباعد كى أصبح ظله ، ولظله صارت كلمة ، والكلمة صارت جسدا ، والجسد حل فى وكان » .

وهكذا اصبحت الدائرة المتحورة حول الذات جسدا وكلمة ، وكلاهما يتحركان فى دائرة لا فكاك منها . لقد انغلقت الدائرة عليه ، وكان يراها خلاصا فاصبحت قيدا .. كان الحرف امكانية مفتوحة على الوعى المضىء والمعرفة الباطنية الخصبة ، كان سلاحا لهذه الرحلة المعجزة وكان أداة لهذه الغاية ، ولكن سرعان ما أصبحت الاداة هى الغاية نفسها . وانغلقت الدائرة .

على ان حرف الـ ح لم ينته الى يقين قاطع ، الى وضوح مطلق مظلم فى قلب الدائرة المنغلقة ، وانما ارتعش بالشك ، وبالقلق ، بمحاولة الخلاص والعبور خارج حدود الدائرة وبالتطلع الى هذا الذى « تحرف وعبر » على حد تعبيره ، وبالتشوف الى الامتداد والاتساع والاستطالة والخروج . ولهذا فحرف الـ ح ليس مجرد دائرة تمحورت حول ذاتها بحثا عن معرفة اعجازية فحسب ، بل كان كذلك دائرة مغلقة تتطلع الى خلاص من دائريتها نفسها .

ولهذا تساءل بحرقة فى اغنيته الى رامبو « **رامبو كيف خرجت من الجحيم** » .

وفى ظنى ان بدر الديب قد خرج من جحيم رامبو . ولكنه لم يخرج منه الى رامبو التاجر المغامر فى الخارج المحض ، بل خرج منه مغامرا مصارعا بالكملة ايضا فى قلب العلم والحياة ، باحثا ، صائغا لجواهر انسانية جديدة . ولعل كتابات بدر الديب الاخرى ، « تلال الغروب » ، « السين والطلسم » و « الدم والانفصال » و « مارجيت امرأة غربية » ، و « أوراق زمردة أيوب » و « حديث شخصى » ، ان تكون هذا الخروج الثانى والامتداد الخلاق المتجاوز لرامبو ولحرف الـ ح فى اطار واقع اجتماعى وانسانى جديد ...

ومهما اختلفنا أو اتفقنا حول دلالة حرف الـ ح ، فسوف تظل قيمة اساسية من قيمه ومعنى اساسيا من معانيه ، انه محاولة الامتلاك الباطنى العميق لقدرة الانسان الاعجازية على التحقق ، على

التجدد ، على العبور المتصل الفعال الى آفاق اكثر انسانية وأبداعا وحرية وحيوية .. على أنه اذا كان طريق كشف الواقع الخارجى الموضوعى وتغييره ، لا يمكن ان يتحقق باغفال الباطن الذاتى ، وانما بكشفه كذلك وتغييره ، فانه لا كشف ولا تغيير كذلك لهذا الباطن الذاتى بغير كشف وتغيير للواقع الخارجى الموضوعى ــ ولعل هذا هو الدرس الابداعى الكبير لرحلة بدر الديب منذ الاربعينات حتى اليوم .. ولسنوات طويلة ممتدة من حياته وابداعه .

ان ما أقوله هنا ، فى الحقيقة ، لا يخرج عن حدود الاحتفال بالنص وبصاحبه . اما التحليل والدراسة فما احوج وما اجدر هذا العمل وبقية أعمال بدر الديب ان تكون محل عناية نقادنا ودارسينا ، يكرسون لها ما تستحقه من عمل وجهد .

أقول فى الختام : ما أحوج وما أجدر سنوات الأربعينيات أن تكون محل دراسة معمقة كذلك فى مختلف ابعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والادبية والفنية ، لا فى مصر وحدها ، بل فى الوطن العربى كله ، وخاصة فى بلاد الشام والعراق ، فلقد كانت هذه الاربعينيات فى هذه البلاد سنوات اختيار وارهاص لكثير مما جرى ويجرى فى بلادنا حتى اليوم من قضايا واشكاليات حياتية وابداعية .

(١) الى رامبو

خرج يخرج فهو خارج اذا وجد له مخرجا وهى خارجة عن طاعة زوجها .

خرج موسى باليهود من مصر وخرج لعازر من قبره على يد المسيح ، وخرجت أنا وحدى أتنزه فى الحقول .

دفعت يدى فى جيبى وتذكرت رامبو وسرت .

رامبو أنا سعيد لأنك معى .

أنت وحدك أحبك وأعرفك وآلف عيونك .

خذلى الى جوارك . خذلى فى يدك . أنظر لى .

رامبو هل تعرفنى .

أنا لست أنت ، أنا أذكرك فحسب وأنا خارج أتنزه فى الحقول .

لا تدفع حمك على . لا تجعلنى أختفى كما اختفت أمريكا وآسيا وأوربا .

أنا لا أجد . أنا لا أجد . لقد تجاوزت السابعة عشر .

أنا مازلت أحلم بقصورك وفصولك .

رامبو لا تقس على . لقد تفهت حياتى ولكنى أحبك .

رامبو كيف خرجت من الجحيم .

(٢) بائعة الثقاب ..

جاءتنى وفى اقدامها هذا الصوت المبحوح الفاح بين البلاط المترب والقدم الحافية المتشققة الخشنة . وتقدمت الى منضدتى ، كما تتقدم الى المناضد الساقطة على أرض المقهى ، كأنها كارثة صغيرة فاجعة تتحرك فى الخطوط الهندسية بين المناضد المرصوصة قد ركبها أفراد ذوو عيون بارزة معلقة .

كان فى المكان خلود رخيص شائع تحسه فى الممر الضيق المستقيم بين المناضد ومن تحتها وفى الشريط الخشن من الخيش الملون الباهت قد استهلكته الأرض والأقدام والزمن .

وكانت المناضد الرخامية ثقيلة مستقرة على الأرض كأنما تقدم لراكبيها لحظة عارضة من ثبات مستطيل كله حرارة وملؤه دخان وملل .

وتقدمت منى فى خطوطها المحورية الواسعة كأنما لا تختارنى مكانا أو جهة بل هى مدفوعة الى على خطوطها الخاصة بها .. بها وحدها . وانتظرتها حتى وصلت الى منضدتىَ ، فرفعت رأسى ورأيتها وهى تفتح فمها الذى فى وجهها هى ...

كان وجهها الصغير ضيق الدائرة عليه قترة من ظلمة كثيفة ممحوا لا أثر فيه لشىء كان مكان مطروق من صحراء شاسعة خلاء . وتقدمت الى وفى يدها علبة من الثقاب مستطيلة عليها جدة ونظام ، لا أثر فيها لأيدينا ، أو ألفة التعامل بها . كانت تبيع اذن .. ؟ ولكنها تحركنى فى طريق أساعدها به . وأحسست وجودها المنتصب أمامى وعيونها المسمارية الغائرة فلم استطع المضى المبسوط ، الميسور فى الشراء العادى المألوف . كنت أحس أن ثمة عقبة ، كثيفة تقف بينى وبينه . وأن هذا الصندوق الجديد على منتهى طريق طويل طويل لا تحتويه الحركة الخاطفة ، السريعة فى البيع والشراء . وتلاحقت اللحظات متواصلة فى وقوفها الثقيل فأحسسته رازحا أمامى

منتصبا وكأنها أدركت فى بعضا من خفة تدفعنى اليها . وبادرنى وعيى المرير ، فأحسست أن العلاقة بيننا تتعقد وتثقل كأنها حادث حضارى كبير .

كنت استمع الى دعواتها المتلاحقة واحس وجودى كله يرتبك فى تراكبها وتراكمها على . لم أكن أمضى الى معجزة ، ولكنى كنت أتحرك بايمان . لقد دعت أن يعطينى الله الفهم . وأحسست دعوتها تسقط باردة قتيلة على أوراق وكتبى . وتلاحقت دعواتها متصاعدة الى الله والى مقصودى والى نجحى . وأحسست من كلماتها المهموسة كأنها تقدم لى قطعا صغيرة تقصفها من غصن ذاو جاف .

كان الحدث يتكون فى نفسى على منتهى طريق لانهائى . وكانت الفاجعة فيها شاسعة لاتحد لها سعة . كنا نسير معا فى طريقين متوازيين لا يلتقيان أبدا . وكانت كلماتها تحركنى نحو مصاعد مرة آسنة مشرفة على مغاور أرضية ليس لها من غور الا هذه الطبقة الضئيلة التى تعكس الظلمة . وسلكت على دعواتها ذلك الطريق الذى لا ينتهى ، لا أستطيع أن أفعل حتى ينتهى هذا الطريق . ورحنا ندفع بعضا فى حركة واثقة ودود نحو هذه الفرقة المجدبة التى يموت فيها الفعل .

وساءت نفسى فى عجزى المرير القاتل .. ماذا عساى أنتظر .. ؟ ماذا عساى أنتظر .. ؟ ومضت اللحظات الموقوتة الموؤدة . وتحرك علينا الخلود القاتم ، الجاثم فى المكان ودعتها خطوطها المخيبة فتحركت عنى وسارت ...

اللهم أعطنى الفهم وأحرمنى التوازى فى الخطوط .

اللهم هبنى من لدنك علبة ثقاب ، لقد كنت أنتظر معجزتك .

(٣) لم يرتفع الأفق ..

لم يرتفع الأفق بعد على الجالسين . ان الستار مازال مخمليا ثقيلا يتماوج فيه الأخضر الغزير متجها الى لون آخر تحسه ولا تستطيع أن تحدده . كان الستار هو كل ما فى المسرح من فن . وكنت اذ ذاك أجلس وحدى فى البهو الكبير مضطربا مستضعفا لوحدتى ولعزمى الكبير الغريب أن أحصل على هذا الغامض الناشىء من تجربة حية كبيرة أشارك فيها أنا من كرسى المتوحد فى البهو .

كانت حياتى المستقرة تؤهلنى أن أكتب مقدمة خطيرة أصيلة لأى عمل كان . وكنت أتصيد العمل فى تقلبات الروح وفى النظرات الضائعة والخطوات المباشرة لأعماق النفس . كنت أتسكع فى الشوارع وفى روحى بحثا عن عمل أكتب له مقدمة . وتعاظم فى روحى التعرف حتى

وجدت نفسى ذات يوم لا يشغلنى الا ان ارقب العمل والحدث فى اكتماله وتكوينه فاستطيع بعد ذلك ان انصرف الى نفسى فأكتب مقدمته . ولكننى ظللت السنة الماضية بطولها كله لا أجد فى الشوارع أو الزوح الا الواجهات الكبيرة لا استطيع أن أنفذ فيها فأظل أتقلب أمامها وأدور

وأقوم بالأفعال المفاجئة السحرية بعيونى وعضلاتى وأتسرب بروحى أو أسكبها وحدها وأتنقل كالقطار السريع بين الرموز والدلالات ولكننى لم أكن أنتهى دائما إلا الى مقدمة راسخة ثابتة كأنها واجهة فى عمارة سينمائية . كنت أحس ذلك دائما فى الصباح والظهيرة وفى الأماكن العامة التى يتوفر فيها الضوء الكثير بالليل . ولم أكن أدرى قبل ذلك أن الناس لهم كل هذه القوة اذا عاشوا فى الضوء . كانوا يمارسون أعمالهم على مبعدة بعيدة منى وكنت أحس أن الضوء يعطيهم هذه القوة الخارقة على المضى فى طريق غايته الأخيرة حدث أتشوقه وأود متفانيا لو أراه .

أنا مذهول غائب فى الشارع الرائح بالناس الى الميدان الكبير ومحطات الترام والعربات الخضراء المليئة . متحير بين الشرفات والنوافذ مأسور بهذه الحركة المستمرة خلف الجدران فى الغرف وفى الأبهاء الصغيرة من البيوت المتراكبة بعضها على بعض .

كم كنت أتشوق أن أشاهد حفة الثوب النسائى وهو ينتقل من الغرفة المنيرة بأحاديث الأهل ووجوههم عبر البهو المظلل بالضوء الى الأجزاء الداخلية المظلمة من البيت .

الحدث الكبير الشاسع مزق فى كل مكان تشير اليه رعشة الكلمة على الشفة والعزم المفاجى على النهوض وهذا المظلم المختفى الدائم وراء عيون الناس جميعا .

غير أننى لا أحسن التذكر ولا أجيد فهم الأبعاد فيه . بل انا لا أكاد افهم الأبعاد والبعد فى تذكر الناس وفى هذا المجموع الهائل من ذكرياتهم . أنا لا أكاد أطمئن الى فهم هذا الوراء الواسع الذى يدفع الناس قدما فى طرقاتهم الكثيرة متصاحبين كأنهم أوراق خريفية من أشجار متعددة فى طريق واحد . كان يؤلمنى كثيرا أن الله يجرفهم جميعا وأننى وحدى لا أحسن التذكر . كان تذكرى حرا أخضر لا يعتوره خريف وكنت أحسنى نابتا بجذورى فى أرض لا أعرف التحرك المدفوع بالصور المتآكلة من الذكريات فكأننى ثبات يستسلم لوعى الناس وقدراتهم الخارقة على صناعة المنظر المعمارى . أنا شجر وماء وطريق مطروق ومزقة من الخضرة المستقرة وراء هذا كله : لا تستطيع الطبيعة أن تكون حدثا لأنها لا تتذكر ولا أستطيع أنا ذلك أيضا . لقد عاشرت المعمار المصور فى الكتب وكنت أحس وجوده الواقعى وراء تذكريا يهدهد روحى ويمتع نفسى الجائعة العطشى الصحراوية . وكم من الأيام الطويلة أمضيتها فى غرفتى متوحدا كأننى دون كيشوت قبل أن يغادر بيته ، قد جمعت على مائدتى صورا ودراسات كثيرة لأبهاء المعابد وواجهاتها ومداخل الكنائس ومحاريبها أقلب النظر فيها وأتحسس الوجود المعمارى فى خطوطها وظلالها فكأننى أمارس معركة

كبيرة لى فيها فوز وغلبة . وما أكثر الوقت الذى أمضيته أقلب صفحات كتاب كبير كرسه رجل عالم للأوانى الخزفية عند العرب أو اليونان فاستشعر السنين الطويلة تترسب فى الاناء الخزفى واحسه يبتعد عنى ويوجد فأفرح بذلك كثيرا وتمتلىء روحى رضا .

ولقد تربى لى فى هذه الأيام الطويلة أنف كبير أتشمم به الوجود وأتصيد به الحدث فى مظانه ومخابيه . وانتهى بى الأمر الى أن أحس ظلالا من التغير فى وجهى وأنا أصارح نفسى بهذا العداء الخفيف الذى أحمله للرسم والموسيقى . كنت أحس الرسم مكرا واسعا كبيرا وأرى فى الموسيقى تحطيما متصلا لمعمارية الوجود . كان الرسم والموسيقى قريبين كل القرب من روحى ومن قدراتى وكنت أرى نفسى أتورط فيهما كلما دفعنى دافع خفى من العجز والوحدة أن أمارس بنفسى الخلق وأن أصنع لروحى الحدث . ولهذا كنت أخشى الصلاة والماء وظلى فى الطريق وتمسح السحب بسطح السماء وهذه اللحظات العارضة التى تتحرر فيها الحروف من الكلمات فتصبح جرسا غامضا يفضى الى الاعتراف الكبير أو اشارة متحطمة الى كائن يغرق . كنت أخشى هذا كله وأشياء أخرى كثيرة كانت تجد لى وأنا خائف . فاذا ما أقبل الليل ومستنى قواه أحسست أن جرما كبيرا شاملا يسع كل هذه الأشياء التى أخافها ويكرر فيها جميعها وجهه الواحد . كان وجودى يتفتت ويغيب كأننى صخر جيرى تمر عليه المياه . كان الليل أقوى منى وكان يسلبنى من روحى ومن جسدى قطعا كبيرة يخفيها فى وعيى واحساسى فأستشعر نفسى وقد غمضت على إدراكى وبعدت عن متناول يدى كأننى بومة مذعورة مقهورة فى وكر خفى لا تكاد تتلمس منه إلا الظلام من حوله . وعندما يتباعد بى الليل لا يقابل لمسى من الأشياء سطوحها بل يمضى على عمق متواصل فلا يعود غير إشارة كبرى مخيفة . ولقد كان يزعجنى هذا النحو من الوجود فأتذكر الموسيقى وخلفيات دافنشى والحركة المترهلة المتشنجة فى الشخوص البدائية ورسوم جويا والساحرات الانجليزيات فى العصور الوسطى وهرميات بيكاسو وعيونى التى تصيبها الرسوم العربية اذا أغمضتها فى الضوء . لقد قرأت عن هذا كله وأنا أحس الليل يفرغه أمامى كأنه يساقطه جميعا من خرج أبله جوال .

لقد شارف يومى نهايته وأنا مازلت منتظرا مستضعفا فى البهو وحدى . متى سيبدأ حديث الجالسين .

(٤) مقتل لعازر

عندما خرج لعازر من القبر كنت أحد أولئك الذين حضروا خروجه . كنت واقفا وسط الناس أنظر فى عيونهم الملهوفة الواجفة وقد تركزت فيما يشهدونه ولم يعودوا يطلبون شيئا سواه . كانت المعجزة الكبيرة التى تحرك لها المسيح تخرجهم من أنفسهم جميعا ، وتحركهم فى طريق مقبل أوله ذلك الصندوق الخشبى المفتوح . وكان لعازر الذى نعرفه جميعا مسجى فى أثوابه البيض يملأ هذا

الصندوق ، ساكنا لا حركة فيه كأنما يشهدنا على موته ويصنع المعجزة فى نفسه من أجل هذا الرب الواقف بيننا . وكنت أحس أن ضحكة خبيثة ، طويلة ، حادة تمر مسرعة وراء الموقف كله فأرى هذا الصدق القائم فى المكان ، ينهار انهيار الهيكل الذى نقضه المسيح . وكان الناس يتحركون بعيونهم وأجسادهم الى الأمام فكأنهم جياد مشدودة معدة لسباق مألوف . وكان المسيح وسط الجمع الأول من الناس منتصب القامة ، وضاء الجبهة والشفة ، قد بسط يديه أمامه ناحية الصندوق كأنما يوجه الناس جميعا اليه ، والى جانبه وقف نجار القرية أبله السمة والحركات يحك عيونه المرمدة بيديه ، ويتطلع الى الصندوق الذى صنعه للعازر الميت .

وكانت المعجزة ثقيلة متحققة فى نفوس الناس جميعا كأنها حمل حديدى رازح ، يودون لو يتخلصون منه . وكنت حائرا مترددا ، لا أستطيع أن أنسى ما رأيته فى غرفتى التى أعد فيها للناس ما يستطبون به من سموم وعقاقير .

كنت أود لو تنتهى هذه المعجزة التى يتعلق بها الناس جميعا ، لأقص عليهم مصيبتى الكبرى التى تثقل على نفسى فكأنها معجزة ميتة فى صندوق خشبى . ولست أدرى أبدا لم يحدث لى هذا فى نفس هذا اليوم الذى يعزم فيه المسيح على أن يوقظ لعازر من رقدته .

كنت حائرا مترددا لا أستطيع ان اشارك الناس ، أو أن اخلص من حادثتى وتاريخى . كنت أحس أن هذه الغرفة المظلمة التى أعمل فيها تجذبنى اليها فلا استطيع التقدم الى لعازر ولا أستطيع أن أعد نفسى للحظة قادمة قد أكلمه فيها .

لعازر لعازر لعازر لعازر ،

لعازر أنا يهودى أصيل . أنا مازلت معتزا بدينى .

لعازر لقد سرقت المعجزة منا . أنت لست مصيبتى . أنا لا أستطيع الخلاص فيك . صندوقك الخشبى مفتوح وأثوابك البيض ملقاة فارغة .

وأنت على قدمى المسيح تقبلهما .

لعازر .. قم وانتصب . دعنى أنا أكلمك .

لقد ذهبت الى غرفتى فى الصباح ، فى أول هذا النهار الذى رددت فيه ، فوجدتها مظلمة آسنة كأنها تريد أن تهرب منى .

لعازر .. لعازر .. أنت لا تعرف كيف فتحت الباب وكيف دخلت الى حجرتى .

كنت ثائرا مغضبا من أهلى ، فلم ألقهم فى الصباح . وعندما دخلت غرفتى التى أعمل فيها بمفردى ، وجدت قنانى الزجاج محمرة بلون الدم . واقتربت منها مفزوعا مرهوبا ، فلقد كنت أعرف أننى قد وضعت فيها العقارب والحيات منقوعة فى الزيت الحار . وفتحت الدولاب الكبير فوجدت القنينة الكبرى مليئة بالدم الأحمر القانى ، فحملتها فى يدى ورحت أنظر فيها فتبينت خطوطا من النور الأحمر الخفيف تحد لى فى داخل القنينة جسم ابى الكهل الجارم الكبير . فلم أتمالك فزعى وألقيتها على الأرض فتلوثت يداى وأقدامى بالدم الأحمر القانى المسكوب . وبينما أنا أجيل نظرى فزعا فى الدم ، أتلمس عبثا هذه الخطوط الضائعة التى كنت أراها تحت القنينة الأخرى يحوى زجاجها وجه أمى بشعا ، مخيفا كأنما شهدت جريمة قتل ورحت أتراجع قليلا .. قليلا .. والوجه يتضح لى وتزداد بشاعته ، وتشتد تقاطيعه حتى كأنها تفترس نفسها .

وبدأت أصرخ ، أصرخ فى غرفتى ، وركلت القنية بقدمى ، فانسكب دمها تحت اقدامى فى هذه البحيرة الصغيرة من الدم . لعازر لعازر أنت لا تعرف ماذا أحمل فى جيبى الآن . أنت لا تعرف ماذا رأيت أيضا . ان هذه القنينة فى جيبى فيها أختى باكية متضرعة . أختى الجميلة العذبة . أختى التى يتلهف عليها شباب القرية جميعا .

أختى أنا . أنا أحملها فى جيبى ، فى قنينة مملؤة بالدم . جسدها خطوط وفى عيونها ضراعة مخيفة قاتلة .

لعازر لعازر لقد قمت من الموتى وأنا قتلت أهلى جميعا .

لعازر لعازر لقد سلبتنا المعجزة .

ان الناس يتبعون المسيح لأن ليس لهم مصائب . لقد حواهم جميعا صندوقك الخشبى .

أخرج نفوسهم جميعا ووضعها فى صندوقك الفارغ ، وأغلقه عليهم .

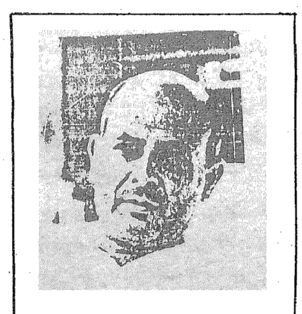
لعازر لعازر أنت غريمى الحقيقى .

لعازر أنا يهودى تائه وراءك . سأتعقبك ما حييت .

سأقفو خطواتك ما خطوت .

لعازر لعازر أقسم بربى الغيور ، بشعب بنى اسرائيل ، لأقتلنك بزجاجتى

لأعيدنك الى صندوقك بضراعة أختى :



كمال عبد الحليم



رمسيس يونان

لعازر لعازر أنا معجزتى مصيبة . أنا معجزتى أصيلة واحدة متماسكة .

أنا معجزتى يهودية كالموت .

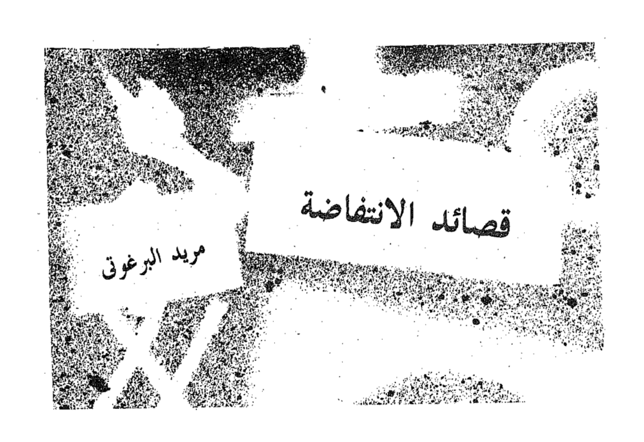
لعازر لعازر أنا معجزتى الموت . أنا معجزتى تبزغ فى الصمت ، فى الخفاء ، فى الليل المظلم حيث لا ناس ولا تطلع .

أنا معجزتى نبت شوكى قاس خالد .

أنا معجزتى النار فى العيون واللوعة الملتهبة بالأفئدة .

لعازر لعازر لعازر ،

مت ولا تترك صندوقك .



مشهد يوميّ

ناعم هذا النهار الشتوي
بين أصواتٍ على البعد وإصغاء الرذاذ
حجرةٌ واحدةٌ ، شباكها المكسور شفافٌ
فلا حاجز بين الغيم في العالي
وأطراف الحصيرة
ويد الطفل ، بغمازاتها الخمسِ ،
تحط الآن ، في لينٍ ،
على الثدي المغطى بالزغبْ
طالباً رضعته مابين جوعٍ ونعاس
وبعين الأم فخرٌ إحتفاليٌّ
وآثار التعب

ووراء النافذة
استمر المشهد اليوميّ :
أولاد يعدّون المقاليعَ
وأصداءُ هتافاتٍ وراياتٌ .
وعسكر
يطلقون النار في زهو وفوضى
وصبيّ آخر يهوي شهيداً
فوق اسفلت الطريق .

الصبيّ

الذي لم يعدنا بشيء
الصبيّ الذي في مراهقة العمرِ
حيث الجلافة والإرتباك اللطيفْ ،
الفتى الأزعرُ الأُكذُبانُ الذي غلّب المدْرسة
والذي لم يُجدْ بعدُ
تدبير مصيدةٍ لابنةِ الجارِ
حتى يبادلها كلمتينْ ،
والذي تتخابث عيناهُ
عند انحسار ثياب النساء المسناتِ
عن مرمر الركبتينْ
الصبيّ الذي قال عنه المدرِّس للوالدينْ
إبنُكمْ بينَ بينْ .
الصبيّ الذي يتحالى أمام الضيوفْ
الصبيّ الذي لم يُطالِبْ بغير الصبا ،
ردَّدَ الرعدُ في قلبهِ هول أيامهِ
وانتحى بارزاً في الصفوف .
الصبيّ الذي لم يعدنا بشيء

داختِ الأرض من صمته
داختِ الأرض من صوته
داختِ الأرض من موته
وهوى فوق حدّ الرصيفْ ،
فوقّى وكفّر وأغفى بلا ضجةٍ
وانتصر !

الفتاة

الفتاة التي لم تعدنا بشيء
الفتاة التي تتلمّسُ أوصافها
بين جسمٍ يرنُّ بأجراسه الداوياتِ
وروحٍ هشاشتُها خجَلٌ أو ألمْ ،
الفتاة التي تتمرجح في كوعها
سلّةُ التينِ
قاصدةً بيتَ جدتها في الصباحْ
الفتاة التي كرَّهَتْها تنانيرُها بالرياح
الفتاة التي حذّروها من الضحكةِ الصاخبة
والتي علّموها الرضى بالمتاح
واعتيادَ الندمْ
سترتْها المتاريسُ عن أعين الجندِ
لكنّها فضَحَتْ نفسها بالعَلَمْ !
وانثنَتْ لتواجه صفَّ البنادقِ
تسطعُ أوصافُها من خلال الدخانِ
وتمسح عن عينها دمعتينِ
ولكنّ رايتَها تبتسمْ !

ق . و . م

مهداة إلى القيادة الوطنية الموحدة للإنتفاضة

ليذهب النشيد واضحاً إلى غموضهم
مواقد خفيَّة ، يشي بها توالُدُ الشررْ
لهم وزارة السهرْ
لهم وزارة الخطرْ
لهم وزارة الرايات والمطبعة المهَّربة
لهم وزارة الحنان والضماد
لهم وزارة العناد
وصوتهم
إذاعة موجاتها الجبال والرعيان والشجر
لهم وزارة الزقاق والرصيف والرغيف
بهم ، فصولنا ، الصيف والشتاء والربيع والخريف
جادت ، بعكس نشرة الأرصاد ، بالمطر
ليذهب النشيدَ عالياً إلى مقامهم
قيادة بلا زخارفٍ
وقادة بلا صور
قصورهم طينية
وبرلمانهم حَجَر .



أمر بها كل صباح قاعدة إلى حائط المزلقان ، يميل رأسها النعاس وهى تضم بطانية حول كتفيها على وليد فى حجرها . وفى عودتى أجدها عارية تماما .. كتلة منزهلة العرى بأثداء ضخمة . وقد مزقت كل شىء ، ولبدت شعرها الهائش بالطين .. بينما بعض الصبية من فوق سور الكوبرى يقذفونها بالطوب ويغيظونها بحركات من أيديهم وأنوفهم . حتى صارت تنحنى فوق صغيرها وتدفع بكفها من حصى وهمى كلما أحست دبيبا لعابر أو ضحكات لمارة .

ــ يا عمى .. دى خرسا بنت مجنونة .

ــ يا سيدى .. دا حتى الواد باين عليه إبن حرام .

وتترى ضحكاتهم وحمانة ثقيلة ، تشيعها سعلاتهم ودفعات من بخار أبيض هش . ومسرعين يحكمون لف الكوفيات داسين أيديهم فى أباطهم دافعين أكتافهم لأعلى من شدة البرد . بمضيهم .. تأمن هى فتنصرف تلوك شيئا ثم تدسه باصبعيها بين شفتى الرضيع الذى يضرب جذلانا الهواء بأطرافه ويشبب برأسه ما أحس اصبعيها يقتربان . بعدئذ تفرغ لملاعبته ، بأن تسكن عن أى حراك ثم .. فجأة تصفع سرسوب الماء النازف من السقف أمامها فيحدث صوت ويتناثر رذاذ يجعلان الصغير يضحك .. يغرق فى موجات ضحك متصلة ترن فى فراغ المزلقان . تشاركه الضحك وتعيد عليه اللعبة .

اعتدته يتباطأ عندها كل مساء .. هذا الكهل الرث ذو الطاقية والذقن الأشعث ، والمعطف المنحول المزيت ، يناولها شيئا ويمضى . أما الليلة فجاء ووقف قبالتها تحت لمبة المزلقان شحيحة الضوء .. فيمر براحته على ذقنه ويبتسم لها كاشفا عن أسنان ثرماء . ثم يتمشى مديرا فيها عينيه جاذبا إلى أذنيه ياقة المعطف .. ويتوقف ليفرغ من حذائه الماء .. ها هو أخيرا يقر بقربها ليستخرج من جيبه قبضة من عملات ورقية مكرمشة أخذ فى ترصيصها ثم أعادها الى جيبه وهو يرامق المرأة بزهو .

أوغل الليل فى المزلقان وتناهى فى صمته إلا من عربة مسرعة تطرطش أوزخة مطر عابرة .. نهض الرجل وأحكم عقد الحبل حول خصره واقترب منها هامسا :

ـ ما تطاوعينى .. هه ! أهو برضه هنعيش ونقسم اللقمة !

بش وجهها ، وغضت عنه متشغلة بزغزعة الرضيع النائم وجعلت تقرصه خلسة من تحت دثاره ، وتضرب له سرسوب الماء فلم يفق ، بل أخذ يتلبط فى حجرها متضجرا مصدرا صوت بكاء بلا حماس .

ـ خلاص .. أنا لى صاحب عنده كارو بحمارين .. صاحبى قوى .. أخويا يعنى ، هأكلمه يجى يأخذنا بكرة .

دفعت يدها عميقا فى بقجة جوارها وناولته كوز ذرة عليه بضع صفوف نحتها الرجل بنهم ، ثم قطعة من بلح العجوة .. وعلبة سجائر منضغطة الجوانب بدا أن بها ٠مع سجائر . جعل الرجل ـ الذى خلع نعليه واستوى متمددا فى جوارها ـ يدخنها متفكرا صمتا ، مرسلا عينيه فى سقف المزلقان متقاطع الدعامات الحديدية . اذ أقبلت تهدر قرقعات قطار المساء الأخير .. فهذا هو موعده اليومى .



الحياة الثقافية



كتاب : أوراق من الرماد والجمر — فاروق عبد القادر

إنى أرى الملك عاريا ...!

كمال رمزى

تقول القصة ، ذات المعانى المتعددة ، أن أجهزة الدعاية روجت طويلا ، وكثيرا ، عن جمال الملابس التى سيرتديها الملك المفدى عندما سيسير فى موكبه الجليل ... وانتظر الناس ذلك الحدث التاريخى . وفى الموعد المنشود بدأ الاحتفال . وعندما ظهر الملك ، كان عاريا تماما .

وبدافع الخوف من الحاشية وبطش السلطة ، أو مجاراة للأقوال السائدة ، أو من باب التملق ، صفق المشاهدون ، وأبدى بعضهم إعجابه بملابس الملك الرائعة !.. لكن ، من وسط الحشود ، تقدم صبى بجسارة ، ليقول ببساطة : إنى أرى الملك عاريا .

ولم تقل لنا الحكاية ، بصدق ، ماذا حدث بعد ؟ ... أغلب الظن أن هتافات الإعجاب طغت على كلام الصبى ، وربما أدخله المنتفعون والمرتجفون فى دائرة الأشرار المشاغبين المشاكسين . ومن المحتمل أن يكون قد تم زجره بطريقة أو أخرى ... ولاشك أن بعض القريبين منه ، الذين إستمعوا لصوته ، أحسوا بالشماتة فى الملك العارى ، وضحكوا ، على الأقل فى أكمامهم ... أيا ماكان الأمر ، فإن مغزى الحدوتة ، عن الكثيرين ، هو أن ثمة من يقول الحقيقة ، وسط المواكب الزائفة .

وكتاب « أوراق من الرماد والجمر » ، خاصة فى القسم المتعلق بالعروض المسرحية ، والتى هللت لها أجهزة الاعلام ، وتغنت بها الصفحات الفنية فى الجرائد السيارة ، يفعل مافعله « المشاغب ، المشاكس » فى موكب الملك ... يخرج من وسط طنين المدائح ليعلن ، بلا تردد ، وبصوت واضح ، أن العرض عار .

وهذه ليست أول مرة « يفعلها » الناقد فاروق عبد القادر ، ففى كتابين سابقين : « ازدهار وسقوط المسرح المصرى » ١٩٧٩ ، و« مساحة للضوء . مساحات للظل » ، يتابع ، بمزاج متحمس ، وبروح لاتعرف الكلل أو المهادنة ، فضح مواكب الزيف ، فى حياتنا الثقافية ، والتى تعبر عنها الحركة المسرحية أدق تعبير .. وهو لايكتفى بالكشف عن « عرى العروض » ، ولكنه يمسك بتلابيب حملة المباخر ، ويواجه الهتافين ، وينظر فى عين المتفرجين ، الذين أفرزتهم سنوات الانفتاح ذات السمعة السيئة من جهة ، والسياح من اثرياء النفط ومن يعملون لديهم من جهة أخرى .

يتضمن هذا القسم من الكتاب ثمانية مقالات عن مسرحيات حديثة ، قدمت خلال عامين : ١٩٨٥ —

١٩٨٦ ... منها ، على سبيل المثال ، « الكلاب وصلت المطار » لعلى سالم ، والتى يكتب عنها الناقد تحت عنوان « البحث عن المقعد الثالث » ، و« إيزيس » لتوفيق الحكيم ، والتى أضاف لها صلاح جاهين الكثير من الشعر وأخرجها كرم مطاوع ، ويطرح فاروق عبد القادر فى عنوان مقاله سؤالا يقول « عمل متقن .. أم عمل زائف » ، و « ع الرصيف » لنهاد جاد من إخراج جلال الشرقاوى ، ويوصفها الناقد فى عنوان مقاله بأنها « تلويث تراثنا الوطنى » ، وتحت عنوان « هذا المسرح المميت » يكتب عن « لعبة السلطان » التى كتبها الدكتور فوزى فهمى وأخرجها نبيل الألفى .

وبالرغم من أن هذه المقالات ، بالاضافة إلى المقالات الأخرى ، منفصلة عن بعضها ، إلا أنها تكمل بعضها بعضا ، ليس لأنها تصدر عن رؤية تؤمن بمقولة إريك بنتلى القائلة بأن فنان المسرح « إما أن يكون ثائرا أو يكون قضية الطبقة السائدة » فحسب ، ولكن لأنها تتحدث عن جمهور واحد ، يملك المال ويكره الثقافة ، يطلب الترفيه أساسا ، ولايتنازل عن حقه «!» فى أن يتملقه المسرح بطريقة أو أخرى ، وأن يرضى غروره ، وأن يهاجم « سنوات الانغلاق » ... وطالما أن « فنان المسرح » تقبل ، مستسلما أو متآمرا ، أن يكون « مطية » لهذا الجمهور ، فإن عليه أن يتحرك فى إطار إرضاء مزاج تلك الطبقة التى صعدت خلال العقدين الأخيرين . والملاحظات المتناثرة ، فى هذه المقالات ، تقدم فيما بينها ، أسس وملامح وسمات هذا المسرح ، التى تلتقى جوهريا وإن اختلفت من الناحية الشكلية .

جوهريا ، هو مسرح آمن ، لايزعج السلطة ولايتعرض بالنقد الجذرى لمظاهر السلب والفساد .. أقصى مايفعله فى هذا المجال هو التظاهر بالجدية ووضع قناع الخطورة على وجه مسطح تماما ، وهى الطريقة التى يتبعها على سالم ، مؤلفا ومخرجا ... ففى « الكلاب وصلت المطار » ، وبكلمات فاروق عبد القادر : فكر قليل وصنعة كثيرة و« تلبسين » على قضايا الواقع الساخنة ، وذر بعض النقدات اليومية هنا وهناك ، ومهارة فى تركيب المواقف الكوميدية القائمة على اللبس وسوء التفاهم ، وحوار خفيف طلق ، ونكات لفظية ، وبعض كلمات كبيرة توهم مستمعيها بأنها تناقش أخطر قضايا الوجود وتدعوهم إلى شىء من الرضا الزائف عن الذات .

ويسأل الناقد : هؤلاء الكلاب الذين يهددون بالقضاء على مجتمع الإنسان وإقامة مجتمعهم من هم ؟ هل هم قاهرو الناس ومستغلوهم فى الداخل ؟ هل يريدون إقامة مجتمع الوفاء بعد أن فشل الإنسان فى خلق مجتمع سعيد ؟ أم هم تلك الحيوانات المتوحشة ، مجرد كلاب بدلالات هذه الكلمة فى الإستخدام السائد ؟

وبالطبع ، لايجد الناقد أية إجابة ، فالغموض وعدم التحديد ، وتعمق التمييع ، هى من سمات ذلك المسرح الذى يطلب « الأمان » .

وينزع فاروق عبد القادر قناع البذخ المزيف ، المزين بالغناء والرقص والديكور والموسيقى والإضاءة ، والذى يصل إلى حد اسقاط أعلام فلسطين من سقف المسرح القومى عندما قدم « إيزيس » ، ويصل إلى حد الإستعانة بأكبر قدر من الأجساد العارية ، راقصة أو غير راقصة ، فى إستعراضات متوالية ، كما فعل جلال الشرقاوى عندما قدم « ع الرصيف » .

والمسرحيتان قوبلتا بحفاوة مابعدها حفاوة ، وقيل ، فيما قيل ، عن « إيزيس » إنها بداية « الصحوة الكبرى » فى المسرح ، بينما قيل عن « ع الرصيف » ، أنها لاتعالج مشكلة بطلتها فقط « بل مشكلة جيل بأسره أم تراها مشكلة مصر كلها ؟ نعم .. مصر » .

ووسط مواكب الفرح « بالصحوة الكبرى » ومعالجة « مشكلة مصر كلها » على خشبة المسرح ، وبعد أن ينزع فاروق عبد القادر قناع الإتقان الفنى ، ينظر فى جوهر العملية ، وهنا تتجلى قدرة الناقد على



لطيفة الزيات

الرؤية الدقيقة ، التي تجمع بين العمق والشمول ، فضلا عن التمكن من التعبير عن هذه الرؤية ، بإختصار وتركيز ، فى جمل وإن كانت قليلة إلا أنها تجسد أفكار الناقد على نحو واضح وقضع وملموس .

والعملان ، عند الناقد ، فى جوهريهما ، يتمشيان تماما مع مسار صناعهما وإتجاهاتهما ، فكريا وفنيا ، وهو ، فى تحليله لجوهر العرض المسرحى ، يرجع كل عنصر من عناصره إلى مصدره ، ففى « إيزيس » ثلاثة مصادر : توفيق الحكيم وكرم مطاوع وصلاح جاهين .. وفى « ع الرصيف » مصدران : نهاد جاد وجلال الشرقاوى ..

أما عن توفيق الحكيم فإنه « يمضى بمسرحه إلى مالا علاقة لهذا المجتمع به ، وجاءت أهم أعماله اصرارا على إختيار طريق الفن الذى ينفى الحياة سبيلا للحياة . بعبارة واحدة : انه الفن الذى لايمس أعمدة البناء السياسى والاقتصادى والاجتماعى القائم ولايزعج سادته » .

ولأن « إيزيس » كما كتبها الحكيم عام ١٩٥٥ تنطوى على فكرة تقول « فى غابة السياسة اليومية ومقتضياتها العملية فإن كل الوسائل مشروعة مادامت مؤدية للهدف ، ومادام العدو يستخدم أسلحة الغدر والإحتيال ، فإن على المدافعين عن الحق والعدل إستخدام ذات الأسلحة . « ... وبالطبع لم يكن للمسرحى الذكى ، كرم مطاوع ، أن يقدم نص الحكيم ، بفكرته تلك ، كما هو . لذلك فقد إندفع المخرج « متكئا على صلاح جاهين يصوغان عرضا مسرحيا يبدأ بنص الحكيم ليستقل عنه ويوازيه بل ويناقضه أحيانا » .. ويحاول صلاح جاهين أن يتوجه بالنص فى إتجاه عربى ، مثبتا إنتماء مصر للأمة العربية ، لكن هذا التوجه يتناقص مع مضمون النص أصلا ، لذلك لجأ صلاح جاهين الى الشعر ... إلا أن الشعر لم يستطع أن يسعف صلاح جاهين الذى كتب كلمات من نوع : م المنحر للمنحر .. دبحوا الراجل السكر .. اللى ماتستهلوه .. نزلوا بكل فاجر .. من حامى الخناجر .. لما قطعوه .. حطوا كل مناب من لحمه فى جراب .. جريوا ووزعوه » .

ويفسر فاروق عبد القادر ركاكة هذا الشعر بأن صلاح جاهين كتبه بقلم أنهكه العمل المتعجل المتوجه للذوق العام ، ولكن ربما يكمن التفسير الأدق فى ذلك التعسف المتمثل فى محاولة توجيه النص فى غير وجهته الأصلية ، عن طريق أغنيات تلصق به لصقا ، من

الخارج .. ولم يكن لصلاح جاهين أو لغيره من الشعراء ، أية فرصة لنجاح تلك المحاولة المزيفة ، المستحيلة .

وتكتسب أحكام الناقد ، والتي ينتهي إليها عند تعرضه لهذا العمل أو ذاك ، قيمة عامة ، فهو يعمد إلى إستخراج الدرس الشامل من خلال دراسة التجربة المفردة .. ففي « إيزيس » ، يخرج بنتيجة مؤداها « أن العمل حين يفقد الرسالة الواضحة المتوجهة لجمهوره ، فإن عليه أن يغطي فقره الفكري والروحي بالمظهر الباذخ والغناء والرقص ...» . وهذه المقولة لا تنطبق على « إيزيس » فحسب ، بل تنطبق على عشرات العروض الأخرى .

ولايشاهد الناقد العرض المسرحي بعقله فقط ، ولايتعامل مع النصوص كجثث يقوم بتشريحها ، على نحو حيادي ، ولكنه ينفعل ويتفاعل مع العرض ، ومع النص أيضا ، ويحول مشاعره الى عبارات ساخنة تعطي لكتاباته نبضا حيا ، ففي « لعبة السلطان » ، وتحت عنوان « هذا المسرح المميت » بقول « حين انتهى هذا العرض أحسست أن عبئا قد إنزاح عني وأن هذه الجرعة من الإملال والإضجار قد بلغت غايتها ، ولست أظن أنني كنت في هذا وحدي » .

ولا اكتمك سرا ، أنني ضحكت ، عندما وصف الناقد هذا العرض بالتالي « هؤلاء ممثلون نجوم يلبسون ثياب أدوارهم من الرأس حتى القدم .. وثمة أضواء وموسيقى ، راقصات يختفين ويظهرن ، وزعيق تتردد فيه كلمات العدل والألم والسياسة والحكم ، وحب مخنوق محاصر ، وسجين تفتح له أبواب سجنه ، وأميرة تتنكر في ثياب جارية كي تقضي الليل في فراش زوجها ، وحاكم يأمر بقتل وزيره وصديقه كي يثبت قوته وإمرأة تنوح لأن فارسها في وهج الظهيرة ذبح » .

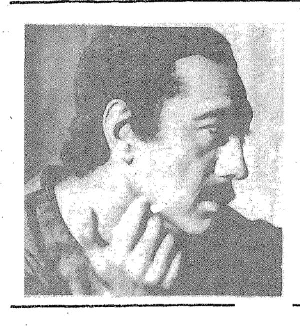
ويحاول الناقد أن يبحث عن جذر هذا العرض المميت ، الذي لايقدم لك بهجة ولافكرا ، ويبعدك عن التأمل في شيء أو التعاطف أو الغضب من شيء ، ويشبعك ضيقا وغما — والعياذ بالله — وهو يصل في بحثه إلى أن النص هو بيت الداء ... وبعيدا عن مناقشة مضمون المسرحية ، ومهما كان حماسك معه أو ضده ، لك أن تتخيل مدى سقم وثقل ذلك النص الذي تتناجى فيه عاشقة بكلمات تقول « تحتويني وإياك المساحات وتكون بيننا المسافات لانجتاز أبدا منها العقبات . زلزلتني رعب الكلمة وانفلتت منّي عن مدارها نفسي مازلت أسمع في شراييني هدير رفضه عندما سألته الزواج منك كلمة مستحيل كانت اجابته .. » .

والمدهش أن هذا العرض ، شأنه شأن غيره من العروض البائسة ، وجد من يطنطن له ، ويسهب الكلام في أبعاده وأغواره ، ورموزه ومعانيه ، بنائه الدرامي ودلالة شخصياته .. كلام .. كلام .. كلام ، ولعلك تسأل — مثلي — ماذا بيدنا أن نفعل : نحن جمهور المسرح ، ولأن الناقد يعرف أننا سنطرح هذا السؤال ، فإنه يجيبنا ، في آخر سطرين من هذا الفصل بقوله : وهل نحن اخترنا حكامنا ومسئولينا .. حتى نختار كتابنا ومسرحيينا .

جوهر المسألة عندي : هذا من ذاك .

واذا كانت مقالات فاروق عبد القادر حول المسرح ، تكون فيما بينها ، جدارية تغطي ، وتعبر عن ، الوضع الراهن للمسرح المصري ، فضلا عن إشارات ، لها قيمتها ، لمحاولات عز الدين المدني « تونس » وسعد الله ونوس « سوريا » ، فإنه ، في القسم الأول من الكتاب ، والذي يتعرض فيه إلى العديد من الأعمال الروائية ، لنجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وصنع الله ابراهيم وبهاء طاهر وحيدر حيدر ولطيفة الزيات وسليمان فياض ، يحاول ، وربما بدون قصد مسبق ، أن يقدم أهم العلاقات الروائية ، من وجهة نظره ، كما رآها خلال أعوام ١٩٨٥ — ١٩٨٦ — ١٩٨٧ ..

يناقش الناقد خمسة أعمال لنجيب محفوظ : أمام



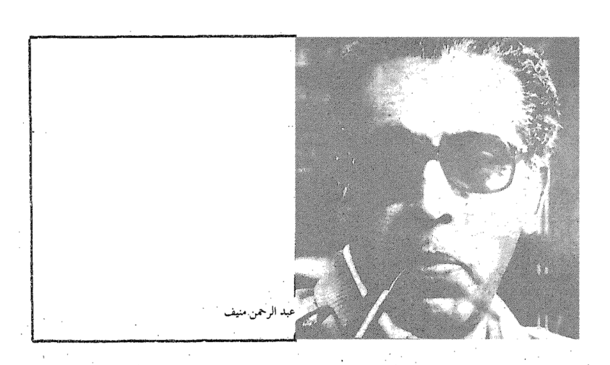
كرم مطاوع

العرش ــ رحلة إبن فطومة ــ التنظيم السرى ــ يوم قتل الزعيم ــ حديث الصباح والمساء ... وتتسم المناقشة بالفهم العميق لنجيب محفوظ ، وتبين بجلاء ، مناطق إتفاق الناقد ومحاور الاختلاف مع الروائى الكبير . والمتابع لكتابات فاروق عبد القادر عن نجيب محفوظ ، يجد أن نغمة الإدانة العنيفة قد تلاشت ليحل مكانها ــ برحابة أفق ــ ذلك التعبير الهادىء ، الواثق ، عن ذات الإختلافات . إن الناقد ، فى مقالات الكتاب ، يفسر ــ لايبرر ــ مواقف نجيب محفوظ المثيرة للجدل والتحفظ ، وبالتالى يبدو منطق الناقد على قدر كبير من الصحة والإتساق ، خاصة وأنه يبرز ، على نحو واضح ، الجوانب الإيجابية ــ وماأكثرها ــ فى رؤية نجيب محفوظ الشاملة للحياة ، والإنسان ، والواقع .

ولأن معايير فاروق عبد القادر النقدية ، على درجة كبيرة من الجدية ــ فلتسمها صارمة إن شئت ــ فإنه يلفت نظرنا بشدة لذلك العمل الذى يقدمه لنا بقوله « أرجو ألا يتهمنى القارىء بالمبالغة لو قلت أن هذه الرواية واحدة من أهم وأخطر الروايات العربية . ان لم تكن أهمها وأخطرها على الاطلاق . « ... ومن أولى الأسباب التي جعلت الناقد يقيم هذه الرواية ، فى جزءيها الأولين ، فى مقالين ، أنها تتناول « موضوعا بكرا ــ على أهميته الفائقة حتى ليكاد يكون القضية الأولى فى وجودنا العربى المعاصر ــ هو التحول من مجتمع البداوة لمجتمع النفط . بكل ماصاحب هذا التحول من مخاض أليم ، ثم أنه يقدم هذا الموضوع فى ــ بانوراما ــ هائلة الإتساع » .

هذا مايقوله فاروق عبد القادر عن رواية « مدن الملح » لعبد الرحمن منيف .. ولعل ملاحظات الناقد ، فى السطور السابقة ، تمثل ، معايير الناقد الجوهرية فى دراسة الروايات : أهمية وجدية القضايا أو الهموم . مدى إرتباطها بمسار ومصير الوجود العربى ، مدى إمساكها وفهمها للتفاعلات والتغيرات التى تعتمل فى الواقع . قدرتها على الرؤية المتسعة ، الشاملة ..

وبهذه المعايير ، والتى تدعمها إن لم تكن تسبقها ، رهافة التذوق عند الناقد ، يرتفع بروايات « بيروت .. بيروت » لصنع الله ابراهيم و« وليمة لأعشاب البحر » لحيدر حيدر و« قالت ضحى » لبهاء طاهر ، فضلا عن المجموعتين القصصيتين « عطشان ياصبايا » لسليمان فياض و« الشيخوخة » للطيفة الزيات ... وكم كنت أتمنى أن أقرأ ، فى هذا القسم ، شيئا عن الطاهر وطار وفتحى غانم وحنان الشيخ وآخرين ممن ستبرزهم معايير


عبد الرحمن منيف

الناقد ، وكم كنت أتمنى أن يكتب الناقد ، على نحو مقارن ، عن آفاق الرؤى التى بلغتها الرواية العربية ، على الأقل ، فيما بين الأعمال التى وردت بالكتاب .

ويرثى الناقد ، فى القسم الثالث والأخير من الكتاب ، ثلاثة من الراحلين : محمد عفيفى ، « آخر الساخرين الكبار » ... وحسن فؤاد « صانع وضحية لثقافة يوليو » .. وصلاح جاهين « مغنى سنوات الزهو والإنتصار » .

وتكتسب هذه المقالات قيمة خاصة ، فهى ليست مجرد بكائيات تعدد مناقب الراحلين ، وليست ترجمة لحياتهم ، ولكنها تتأمل ، بذاكرة متوقدة يقظة ، أهم المحطات فى مشوار حياتهم ، وتحصى ، بعدل ، حصاد كل منهم .. وتفسر ، خاصة فى مقالات حسن فؤاد وصلاح جاهين ، تلك المسافة الواسعة بين ما كانا يحلمان به ، على المستويين ، العام والخاص ، وماتحقق بالفعل .

حسن فؤاد ، فى « أوراق من الرماد والجمر » ، هو صاحب « الغد » ، و« الغد » ليست فقط المجلة التى صدرت وتوقفت ثلاث مرات منذ صدورها لأول مرة ١٩٥٣ ، ولكنها المعنى الأكبر والأوسع : الأمل والثقة ، بل واليقين ، بأن المستقبل ، حتما ، سيكون لصناع الحياة .

وحتى حينما دخل حسن فؤاد المعتقل ، قرب نهاية الخمسينات ، ظل مؤمنا « بالغد » ، وظل قوة دافعة للتماسك الروحى والعزيمة .. وينقل الناقد عن الرسام الكبير زهدى هذه الواقعة التى تعبر عن حسن فؤاد خير وأدق تعبير « وجاء يوم رجع فيه المعتقلون من مزرعة السجن .. وعندما أغلق باب عنبرنا ونظرنا إليه إستولى علينا الإنبهار : كانت المساحة الخشبية للباب من الداخل قد إختفى منها مايدل على أنه مغلق ، كانت عليه رسوم لمنظر ريفى جميل يمثل شاطئا فيه أشجار وبيوت وفلاحين ، يمشى فوقه طابور من صبايا الفلاحات حاملات الجرار ... ولعل أبلغ تعبير سمعته من أحد الزملاء أنه عندما ينظر للوحة يحس كأن موجات من النسيم تهب عليه » .

والحق أن حسن فؤاد ، مبدع هذه اللوحة ، بالنسبة لكل من عرفه — سواء كان أديبا أو صحفيا أو رساما أو سينمائيا — كان بمثابة « موجات من النسيم » .. وهو باحث دائم عن عروق الذهب المطمورة فى الناس يجلوها ويقدمها » .. ويقدم ، فيما يقدمه ، كتابه الجميل عن

بيكاسو ، ويرسم مئات اللوحات ، ويكتب ، بحس إنسانى مرهف ، سيناريو فيلم « الأرض » .. إحدى درر السينما العربية .

ويتابع الناقد دورة الأيام المعاكسة : مات عبد الناصر وحين قام السادات بإنقلاب ١٩٧١ كان حسن فؤاد من مؤيديه ، بحثا عن نقاط الإلتقاء وعن المهادنة من أجل الاستمرار .. غير أن الاستمرار ، بالنسبة لحسن فؤاد ، فى ظل السادات ، كان أمرا مستحيلا ، ففى ١٩٧٨ ، قرر حسن فؤاد مغادرة البلاد .

حين عاد بعد خمس سنوات وجد نفسه أكثر إغترابا مما كان عليه يوم الرحيل : رفاق الغد ماتوا أو ارتحلوا أو ترهلوا أو امتلأت افواههم بالماء أو بالذهب ... والسفينة تترنح ولا مكان له فيها . ربانها وحراسها لايعرفونه ولا يأبهون به » .

ويرصد الناقد ، بشفقة ، تلك الأعمال التى كان فارس الأيام الخوالى منشغلا بها حين مات : برنامج عن « رمضان والتلفزيون » مشاركة فى إحتفالات التليفزيون المصرى الملونة والصاخبة بيوبيله الفضى .. حديث طويل لم يكمل نشره للمناسبة ذاتها مع عبد القادر حاتم الخصم التقليدى والصلب لليسار المصرى .. سيناريو فيلم «لا» لمصطفى أمين .

ويتساءل الناقد «ترى .. ألم يحتمل قلب ــ صاحب الغد ــ هذا المدى الذى وصلت اليه التنازلات والمهادنات من أجل الاستمرار ؟ وأى إستمرار .. ترى .. هل خاف أن يحال إلى المعاش بعد شهور وقد أحالته دورة الأيام الى المعاش فعلا .. ترى .. هل أيقن أن الغد يصنعه آخرون بعيدا عنه وربما على الرغم منه » .

وكما يدفعنا الناقد إلى أن نفكر فى الحياة وهو يتحدث عن رحلة النهاية لحسن فؤاد ، يدفعنا ، مرة أخرى ، لتأمل مشوار الوطن ، خلال العقود التى عاشها صلاح جاهين « مغنى سنوات الزهو والإنتصار » .

نقط التماس عديدة بين صلاح جاهين وحسن فؤاد.. عصرهما واحد، وكما كان «الغد» يعيش فى قلب ووجدان حسن فؤاد ، فإن كلمة «بكره» النابضة بالأمل والثقة والأشواق ، تتردد بسخاء فى أشعار صلاح جاهين .. ومثلما واكب حسن فؤاد، بروحه ، أحداث وطنه ، تغنى صلاح جاهين بالثورة وتأميم القناة وبناء السد العالى والوحدة مع سوريا ... لكن بنكسة ١٩٦٧ بدأت الأيام دورتها المعاكسة .

يتابع الناقد، بدأب، عطاء صلاح جاهين الشعرى، ويربطه بأحداث عصره ، وعلاقاته ، ويبرز مناطق القوة والجمال فيه، ويتوقف طويلا ، عند آخر أعماله «أنغام سبتمبرية» ١٩٨٤.. لماذا سبتمبر؟. ينقل الناقد كلمات صلاح جاهين «ربما لأن عواطفى تعودت أن تجيش فى سبتمبر من كل عام منذ كان الفيضان يأتى فى هذا الشهر محملا بعطر يمدنى بنشوه عجيبة ورغبة خفية فى إلارتواء والاحتواء أو ربما لأن عبد الناصر مات كمدا فى سبتمبر» .

ويميل الناقد إلى إعتبار الجملة الأخيرة، والتى تقال على إستحياء، هى الجواب، وينهى الناقد مقاله بكلمات النهاية فى ديوان صلاح جاهين .

«آدى اللى كان وآدى القدر والمصير .
نودع الماضى، وحلمه الكبير . نودع الأفراح..
نودع الأشباح
راح اللى راح .. ماعدش فاضل كتير».

هنا، وكما كان الأمر بالنسبة لحسن فؤاد، يصبح للموت مغزى أكبر وأوسع وأعمق من مجرد رحلة حتمية لايعود منها أحد..

«أوراق من الرماد والجمر» تتوهج بالمشاعر والأفكار، تحب بقوة وتضرب بقوة، لا تهاب تصفية الحساب، سواء مع المشاهر أو أصحاب النفوذ والسلطة أو حتى مع الموت، لذلك فإنها تعد، بحق «أوراق من الجمر المتوقد»..فقط

● ندوة الدين فى المجتمع العربى تناقش

دين الفلاحين والحرافيش وأصحاب الصحوة الإسلامية

مجدى أحمد حسنين

تغافلت أجهزة الاعلام الرسمية والصحف الحكومية — كعادتها — ندوة « الدين فى المجتمع العربى » التى نظمتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مركز دراسات الوحدة العربية ، فى الفترة من ٤ — ٧ ابريل/ نيسان الماضى . وكانت الحجة فى عدم متابعة الندوة اعلاميا — كما صرح بعض المسؤولين — أن الجمعية لم ترسل أى دعوات للحضور ، كما أن القائمين على الندوة لم يوفروا الابحاث لتسهيل عمل الصحفيين الحكوميين ، إلا أنها الحجج الدائمة ، التى يقدمها الجانب الحكومى لتغطية تكاسله الاعلامى المقصود فى تغافل مثل هذه القضايا الهامة ، ورغم كل هذا ، بالاضافة الى ضغط الوقت ، واشتداد وطيس المناقشات حول الأوراق المقدمة ، وغياب بعض المفكرين ، واعتذار البعض الآخر ، وتقديم أوراق ، وسحب أوراق اخرى ، تبقى فى النهاية — أهمية الندوة فى التوقيت الذى اختارته الجمعية لعقدها ، وفى خطورة الموضوع المطروح .

ناقشت الندوة أكثر من ثلاثين بحثا ، قدمتها كوكبة من المفكرين وعلماء الاجتماع بالوطن العربى ، الموجودين داخل حدود الوطن ، والمهاجرين خارجها ، دارت محاور الأبحاث حول الأصول الاجتماعية التاريخية للظاهرة الدينية ، وعلاقة الدين بالقوى الاجتماعية ، وأهم الحركات الدينية فى المجتمع العربى المعاصر ، وممارسات الدين فى الحياة اليومية ، وعلاقة الدين بالابداع ، ومستقبل الظاهرة الدينية ، أمواج من الأفكار والمحاور تتلاطم مع بعضها عاليا — مع ارتفاع درجة حرارة القاهرة — لمحاولة انقاذ ما يمكن انقاذه من سفائن الوطن العربى قبل غرقه .

● الدين الشعبى ●

وقد تميزت عدة أبحاث على مدى ثمانى عشرة جلسة ، أولها هو البحث المقدم من د. عبدالباسط عبدالمعطى — مصر — ورئيس الجمعية ، حول **الوعى الدينى والحياة اليومية فى القرية** ، وهو دراسة ميدانية على عينة من شرائح طبقية فى اربع قرى مصرية ، وذلك لفهم العلاقة الجدلية بين الوعى الدينى ، والحياة اليومية للفلاح المصرى ويمثل مع أبحاث اخرى محورا هاما من محاور الندوة . ولأن البحث معنى — بالدرجة الأولى — بالوجدان والايديولوجية ، أى بالادراك والتصور الفردى والاجتماعى للدين ، كعنصر أساسى فى الوعى الاجتماعى ، فهو لا يدرس النصوص المنزلة ، وانما يدرس استقبالها وتفسيرها البشرى ، المتأثر

بخصائص البشر وأوضاعهم وفرصهم من المعاش . وفى ضوء الوجود الاجتماعي للفلاح ، وحالة وعيه ، اختار د. عبدالباسط السؤال الرئيسى للبحث ، حول : **ماذا يفعل ــ ذلك الفلاح ــ إذا حدث تعارض بين محتمات الشرع (الدين بأوامره ونواهيه كما يعيها) وبين ضرورات اشباع حاجات حياته اليومية وما يتطلبه هذا الاشباع من تحقيق مصالح بعينها ؟** هذا بالاضافة الى اسئلة اخرى تستجلى وجوها اخرى للعلاقة بين الوعى الدينى والحياة اليومية .

والحقيقة أن النتائج المستخلصة من هذا البحث الميدانى الفريد كانت نتائج مدهشة ، وتأتى الدهشة من جراء وضع أيدى الباحثين والمفكرين على كيفية تفكير المواطن العادى والفلاح المصرى ، ذى الوعى الفطرى فى مثل هذه القضايا ، وكيفية تصرفه حال وقوع مثل هذا التعارض بين نصوص الشرع ومتطلبات الحياة .

وعلى سبيل المثال تبين من نتائج البحث أن الوعى الدينى قائم وموجود فى كثير من جوانب الحياة اليومية للقرويين ، على أن هذا التواجد يتفاوت بين علاقة واخرى ، وبين موقف وآخر ، ففى العلاقات والمواقف الأسرية كان هناك التزام صارم بقواعد الزواج ، فى حين أن هذا الالتزام خفت حدته فى حالة توريث البنت ، والمعروف أن الكثيرين فى قرى مصر لا يرغبون فى توريث البنت ، أما فى المواقف الاقتصادية اليومية ، فقد تلون الوعى الدينى بمصالح الشرائح الطبقية المختلفة ، وكان هذا التلون أكثر وضوحا لدى شريحة التجار ، ثم كبار الحائزين ، مع وجود نشاطات جديدة لم تكن موجودة من قبل ، مثل صناعة السوق السوداء فى بعض السلع الغذائية ومستلزمات الانتاج والاتجار بالعملة ، وفى تأجير الأرض الزراعية من الباطن ، واتضح ــ من خلال البحث ــ تلون الدين بصورة واضحة بالقيم والغايات السياسية ، حيث توظف المساجد والاعلام الرسمى لتدعيم الايديولوجية الرسمية للدولة .

ومن أطرف الاستخلاصات التى توصل اليها البحث ، انه بالرغم من التفاعل بين الدين والثقافة الشعبية ، فثمة بعض التناقضات فى المعاملات وليس فى العبادات ، لأن الاخيرة تمثل جوهر العلاقة بين الفرد وربه ، فى حين تأثر وعى البشر بالمعاملات بمصالحهم وأوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية ، ومع انه لم يوجد مثل شعبى عارض نصا قرآنيا حول العبادات ، إلا أنه وجدت أمثال شعبية عارضت أحاديث نبوية حول المعاملات بين البشر ، كما هو الحال فى المثل القائل «ارشوا تشفوا» رغم أن الرسول اكد فى حديث له أن الله لعن الراشى والمرتشى ، ويرجع د. عبدالباسط السبب فى ذلك الى ان الالتزام بالنصوص القرآنية حول العبادات هو التزام لما تحويه من تيسيرات على البشر ، كل حسب ظروفه ومصالحه ، فالصلاة ــ على سبيل المثال ــ من الممكن تأديتها بالمسجد أو المنزل أو الحقل ، وقوفا وقعودا ورقودا ، والصوم يمكن استكماله فى أيام اخرى ، والحج لمن استطاع اليه سبيلا ، أما المعاملات فقد تباين تفسيرها وتأويلها بفعل تباين الظروف والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والمصالح المباشرة للبشر ، الأمر الذى دفع الناس الى صياغة أمثال شعبية لتدعيمها .

● دين الحرافيش ●

وعلى ذات المحور جاء بحث د. على فهمى **دراسة فى سوسيولوجيا الفهم الشعبى للدين بالقاهرة ،** مؤكدا أن مستوى التعامل مع الظاهرة الدينية فى هذا البحث كواقع مُعاش و ممارسة يومية ، وليس بمستوى الدين النصى ، فالمقصود هو المعاملات الحياتية الجارية . وهذا التحليل هو تحليل سوسيو ــ ثقافى فى المقام الأول ، لا علاقة له بالاعمال الفقهية . وقد اتخذ الباحث من ظاهرة « الموالد » وممارسات الطرق الصوفية نموذجا استرجاعيا فى اعادة تركيب التاريخ الاجتماعى الثقافى ، وإن كان البحث لا يهدف الى تقديم أية محاولة ذات طابع تقويمى حول الفهم الشعبى والممارسات الشعبية للدين ، كما يطرحه الواقع السوسيوثقافى بعامة ، وبقاهرة مصر المحروسة بخاصة ،

وبالتالى لا يقدم أية مقترحات محددة لمحاولة تغيير مسار مثل هذه الممارسات وخاصة فى ظل ظروف العلاقات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة وباعتراف الباحث نفسه .

أما لماذا الحرافيش ؟ فيحدد الباحث أن اللفظة قد تشير الى اسناد عدد من السمات الثقافية لأفراد الحرافيش مثل سرعة البديهة وسعة الحيلة وخفة الظل وشيء من النفاق والفهلوة والشطارة ، فضلا عن التهميش الاجتماعى والاقتصادى .

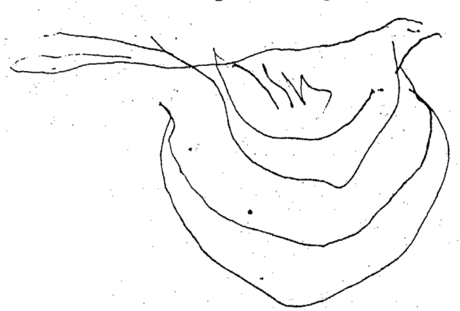
وأما لماذا القاهرة مصر المحروسة تحديدا ؟ فيؤكد الباحث أنه منذ انشاء الفسطاط لتكون عاصمة اسلامية لمصر ، أطلق اسم مصر ــ الدولة ــ ككل على هذه العاصمة البازغة ، وكذلك الحال بعد انشاء القاهرة المعزية ، وأطلق عليها اسم القاهرة مصر المحروسة ، مع اختصاص الفسطاط على الأكثر باسم مصر .

من ناحية اخرى ، ودون اغفال تام للمعادلة التى يقررها بعض الباحثين ــ جمال حمدان ــ من أن الجغرافيا والتاريخ هما جناحا المعادلة المصرية ، التى تجمع وفقا للنظر الهيجلى بين التقرير والنقيض فى تركيب متزن أصيل ، يؤكد د. على فهمى أن المجتمع المصرى يتسم باستمرارية نادرة ، استطاع أن يهضم الثقافات المتتابعة الوافدة وأن يخرجها فى نسيج متفرد ، حتى الأديان ــ ذاتها ــ لم تفلت من هذا المصير ، فالمسيحية الوافدة قد تمصرت وأبدعت أشكالا مصرية صميمة صدرتها للعالم المسيحى والأمر نفسه يصدق على الاسلام ، فالممارسة الاسلامية فى مصر لها نكهة خاصة ومذاق متفرد ، وكأن الاسلام القادم من هجير الصحراء قد رق وعذب على ضفاف نيل مصر ، واكتسى الطقس الدينى الاسلامى بمسحة متميزة من عبق الفن .

● اشكالية السلطة ●

أما د. برهان غليون ، ــ سوريا ــ فيوضح أزمة السلطة الاجتماعية فى الاسلام ، ويرى أن المشكلة ليست مشكلة الاسلام فى حد ذاته كدين ، لأن العلمانية ايضا ترتبط بالدين ، وتمثل جزءا من تعامل المجتمع العربى مع الدين ، ويتساءل د. برهان كيف نبنى مشروعا حضاريا فى مواجهة دين المجتمع وثقافته اذا كان الهدف هو عدم الربط بين السلطة السياسية والدينية وعدم صبغ المجتمع بصبغة دينية ؟!

يرى د. برهان ان المشكلة تكمن فى نشوء هذا التعارض بين تيارين حول موضوع السياسة ، الأمر الذى أدى الى تحول كل تيار منهما ــ بقدر ما ــ الى نوع من الأيديولوجيا المغلقة ، يطمح فى احتلال كل المواقع الاجتماعية ، ولا يقبل باقتسام السلطة على



الاطلاق ، ويرجع ذلك الى ما يسميه د. برهان بأزمة علاقات السلطة وعدم وجود تحديد لمجالاتها وتميزها ، واذا لم تنظم هذه المجالات ضمن قيم مبلورة ومحددة ، فسيفقد المجتمع آليات نظامه وضوابطه — كما هو الحال الآن — وفى هذه الحالة نجد أن كل سلطة تحاول أن تجد حلا من اثنين : **إما أن تنفى الواقع كليا ، بمعنى إنها تحاول السيطرة عليه واحتلال كل مواقعه ، وإما ان تنسحب كليا وتتحول الى ممارسات جهل مطلق .** ويعتقد د. برهان غليون أن هذا هو « أس » ما تعانى منه المجتمعات العربية فى اطار علاقة أزمة السلطة الاجتماعية بالاسلامية .

وفى هذا الاطار حاول **د. سمير أمين** فى بحثه عن **الاجتهاد والابداع فى الثقافة العربية أمام تحديات العصر** ، ان يبرهن على أن فكر السلفية المعاصر يرفض بالتحديد فكرة الابداع فى مجال شؤون المجتمع ، وفى أحسن الظروف يكتفى بالدعوة الى انعاش روح الاجتهاد فى هذا المجال ، فالفكر العربى المعاصر لم ينجز بعد النقلة الكيفية الضرورية للدخول فى العصر ، والاشتراك فى انتاج علم اجتماع عالمى الآفاق ، وعلى مستوى التحدى التاريخى ، الأمر الذى يترتب عليه خطر جسيم ومخيف هو خطر تهميش العرب فى انتاج المستقبل الانسانى .

ويوضح د. سمير أن الفكر العربى لم يخرج عن عصر تسلط الغيب على كلا الفكرين الفلسفى والاجتماعى ، وبالتالى فهو فكر لا يزال يقوم على احتكار منهج الاجتهاد فى أحسن الفروض ، بل إن منهج الاجتهاد نفسه لا يمارس فى الفكر المعاصر بنفس درجة الشجاعة والحرية التى كان يمارس بها فى عصور ازدهار الحضارة العربية الاسلامية نتيجة قفل باب الأجتهاد فى مجال الدين ، وقبول هذا الوضع من قبل التيارات الفكرية الاسلامية المعاصرة فى منع الفكر الاسلامى المعاصر اعادة تأويل النصوص على ضوء احتياجات تطور المجتمع . ويرفض هذا الفكر القيام بثورة ثقافية فى اطار الفكر الدينى نفسه ، على غرار ما حدث عندما أعيد تأويل المسيحية فى الغرب لجعلها تتناسب مع احتياجات التطور الرأسمالى ، واذا كان الفكر الاسلامى السائد غير مدرك لاحتياجات مواجهة الامور الواقعة — ويعنى د. سمير سيادة النموذج الرأسمالى شئنا ذلك أم ابينا — فالأولى أنه غير قادر على المشاركة فى مواجهة احتياجات مجتمع اشتراكى اكثر تقدما .

ويضيف د. سمير **أن الصحوة الاسلامية المزعومة لا تستحق تسميتها ، فليست هى صحوة ، بل موجة رجعية تنخرط فى استمرار تسلط فكر عصور الانحطاط التى سبقت الغزو الرأسمالى . وكل ما زاد — الى الآن — إنما هو مزيج من تأكيد الطقوسية الشكلية والغموض فى الأجابة على المشاكل التى تواجهها المجتمعات المعاصرة . الأمر الذى ينتج عنه فى نهاية المطاف مذهب يجمع بين تسلط الفكر الدينى المتجدد ، وبين الخضوع لمقتضيات استمرار سيطرة الاستعمار الغربى . ويعطى د. سمير أمين مثالا بالبنوك الاسلامية التى تمثل نموذجا لهذا الجمع فى مجال الاقتصاد ، كما أن نظم الحكم القائمة باسم الدين فى باكستان وغيرها من بلدان العالم الاسلامى المعاصر تمثل نماذجه فى مجال السياسة .**

□ فى الشعر □

□ الصديق الشاعر أحمد الفزارى / الفيوم :

موهبتك تنبىء عن شاعر متميز فى الطريق . تجربتك الفنية بها نضوج مبكر ، لابد أنه سيتعمق باستمرار الكتابة والقراءة ، ونحن فى انتظار شاعر مهم . ولنقرأ نموذجاً على صورتك الحيّة الجديدة :

« الآن أرتجّ
أطفو على الكأس جمجمةً
ثم أنهض
لكنه قد تجمّد وجد التراتيل
فانفجر النهر فى البحر
وانكسرت فى الفضاء العباره »

□ الصديق الشاعر مؤمن حسن : المنوفية :

قصائدك تدل على شاعر متمكن قادم . لم يشبها شىء قليل من المباشرة والتقريرية ، التى إذا خفتت قليلا وأعطت مساحتها للصورة والايحاء والرمز الشفيف ، لأنتجت لنا قصائد صافية ، تجمع إلى وضوح ونصاعة الموقف الاجتماعى السياسى التقدمى ، رهافة الفن وشعرية الأداء . وعلى الرغم من هذه التقريرية ، فإن مقاطع جميلة من بين ثنايا القصائد تلوح وتلمع ، مثل هذا المقطع :

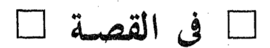
حزمة حروف خايفة تكتب ميلاد
حلم الرجوع
حلم الطلوع للام ألف
حلم الطلوع م الشروخ اللى مابتنسد
عشم الشروخ للجدار ينهدّ
ويدوب فى حباية ندى
من غير صدى
هُس

العمدة فايت ع البيبان
متصهلله ضحكته
رايح يسلم ع الجيران
من بعد ما سرقوا قميص عرس الصبيه
من ع السطوح
وسط الشروخ
سمع البكا .. مرضيش يقف
وراح يصالح فى اليهود » .

□ الصديق الكاتب مأمون حمزة / أمريكا :

ليست الانتفاضة الفلسطينية مطابقة لشعرها . وبالتالى فإن نقد الشعر الذى كتب عن الانتفاضة لايعنى مهاجمة الانتفاضة نفسها . فهذا التطابق الذى تقيمه بين الانتفاضة وأدبها ليس فى صالح الانتفاضة ولا فى صالح الأدب الذى يعبر عنها .

ووارد تماماً أن تؤيد حدثا عظيما ولا تؤيد كل — أو بعض — الأدب الذى يعبّر عن هذا الحدث العظيم . فمن الممكن أن لايكون الأدب الذى يعبر عن حدث عظيم ، عظيما أو جميلا ، بل من الوارد أن يأتى سطحيا متملقا فعّالا خلاقا مبدعا . وهذا هو الحال مع الكثير من الشعر الذى صاحب ويصاحب الانتفاضة المقدسة فى الأرض المحتلة . ولايعنى هذا أنه لا يوجد شعر جميل عبّر عن الانتفاضة تعبيرا فنيا مبدعا ، فهناك نماذج باهرة فى هذا الصدد ، قبل وأثناء وبعد الانتفاضة .



□ فى القصة □

■ « **الصفقة** » **قصة قصيرة للقاص حلمى شلبى** : قصة سوية عن شخوص غير أسوياء . فالقاص له لغته السليمة ، وللقصة بناؤها المتمهل . وينتهى كل هذا الفن الى لقاء رجل بامرأة . والموضوع ليس جديداً ، ولا تثريب على الكاتب فى هذا ، إلا أن مضمون العمل يبتعد عن الهم العام ، الهموم العامة التى يشغى بها الواقع .

■ قصة « ما العمل » بقلم مجدى منصور ــ شبراويش ــ دقهلية :

التعليقات البليغة ، نتوءات زائدة عن حجم القصة ، يلزم تبريرها ليستقيم العمل الفنى . وفصتك ــ لو صححت التسمية ــ كلمات مرسلة ، بلا وظيفة فنية فى بناء حدث القصة من جهة ، مثل « تدور الفراشة دورات حلزونية حول النور ، أتأملها بشوق واتنهد ، ليتنى مخلوق آخر لايفكر ، فالتفكير ندم يأكل جسدى ، لماذا يقبل الكون وجودى . ولكن ما العدم ؟ هو حظ الوجود » . من جهة أخرى ، حين تتعرض لوقائع القصة تجملها وتوجزها مثل (خطيبتى تزوجت بآخر ، كلما يرانى يزمجر فى وجهى ، ماتت أمى بالسرطان ، أختاى التحقتا بخدمة رجل انفتاحى اغتنى فجأة ، حملت إحداهن سفاحاً فيه » فى هذه السطور موضوع عمل أدبى فى حاجة إلى كاتب دءوب ، طويل النفس ، يطلعنا على واقع اجتماعى يتسلل بالفن إلى وجداننا .

■ قصة « هروب » بقلم مجدى رمسيس ــ طالب بكلية هندسة أسيوط وكاتب شاب :

العزيز مجدى ، القصة حدث ، حدث يقول شيئا ، وحياتنا الاجتماعية حولنا ، نختار منها مايشاء ، نعبر عنه فى لغة بسيطة . وللغة البسيطة جمالها وبلاغتها الفنية . وأرجو أن تشاركنى الرأى أن الكلمات الكبيرة تقتل العمل الفنى ، مثل « فكل معانى الحياة بدون قيمة . معنى الحياة وجود ، والوجود يمكن أن يمحيه (صحتها : يمحوه) الوجود نفسه ، إذا اندمجنا فيه » .

حادثة بسيطة ، فى كلمات ولغة بسيطة ، وإلى قصة قادمة .

■ « العزف على أنياب الرعب » ــ قصة قصيرة لأحمد أبو الفتوح أحمد :

ليس من الضرورى ، لكل من يفقد كلباً ويأوى إلى فراشه أن تكون لأحلامه علاقة بالكلب المفقود ، لكن عندما يشغل الحلم نصف القصة لابد أن تكون له علاقة بالقصة ، وإلا كان زائدة دودية . ثم يا أخى ، وأنت تفتتح مشوارك الأدبى لايشغل بالك الا فقد كلب .. وفقط .

■ « محمد فى هولندا » ــ صفحات كتبها حسن محمد محمود مصطفى :

هذه الصفحات لا علاقة لها بالقضية الأدبية ، ولكنها صفحات خطيرة على المستوى الاجتماعى والسياسى ، بحيث تشكل فضيحة ، فمحمد الذى ذهب إلى هولندا وعاد إلى وطنه ــ مصر ــ يجتمع حوله بعض الشباب ويتحدث أحدهم : « الانتماء محض خرافة ، الانتماء إلى الوطن يجعلنى مستعضفاً ولايوفر لى ضرورات الحياة . محض مهزلة كبرى وكذبة كبيرة نضحك بها على أنفسنا ، فوطنك هو

الإنسان فى أى مكان أو زمان (!!) — ثم يواصل — بل إنى أعتقد أن الشعب الفلسطينى أسعد حظاً الآن ويكسبون أكثر مما كان لهم وطن ، يعيشون فى أوربا وأمريكا ملوك (!!) » .

وهذه الأفكار المدمرة تبقى فى داخل الصفحات بلا رد . واذا ماعرفنا أن الكاتب وضع امام اسمه « ليسانس آداب » فإن الأمر يبدو أكثر خطورة . على أننى أشك أن الحاصل على ليسانس الآداب يقع فى مثل هذه الأخطاء اللغوية فيكتب « أسعارها باهزة » يقصد « باهظة » ويكتب « شباب كثير الاصراف » ويقصد « الاسراف » ويكتب « رجل جنس من الدرجة الأولة » ويقصد الدرجة « الأولى » .

كان لى اقتراح قديم لهيئة التحرير أن نحوّل بعض الكتابات الى باحث اجتماعى .

■ « الذكرى القديمة » قصة قصيرة لحسن محمد محمود مصطفى — ليسانس آداب — جامعة القاهرة :

شخصية الراوى — فى القصة — يركب المترو ، ويقرأ رواية انسانية « لتولستى » !! . توقف عن القراءة حين لمح وجها يعرفه ، وجه مدرسة .. كما هى رغم عشرين سنة مضت » كانت تجلس بجانبها فتاة كأنها أختها الصغرى ، ولكنى أعلم أنها ابنتها ، وكانا يتحدثان **كأنهما صديقين حميمين** » (طبق الأصل) .. وقام الراوى وسلم على المدرسة .

ليست اللغة مهلهلة ركيكة الصياغة فقط ، الأخطاء التى تقول إن الكاتب عليه أن يبدأ كل شيء من أوله . ومأأدراك بكاتب قصة يكتب « ثرثرة » (صرصرة) ، ويكتب : عصر (تساوى) فيه البشر ، يكتبها (استوى) فيه البشر ، إلى آخر الصياغات الضعيفة من السطر الأول حتى السطر الأخير .

■ « المتسولة الجائلة (المتجولة) قصة قصيرة لحسن محمد محمود — ليسانس آداب :

ونحن نناقش صفحات سابقة لنفس الكاتب ، اقترحنا إحالتها الى باحث اجتماعى باعتبارها وثيقة تشى بمفاهيم وطنية واجتماعية وسياسية تفتقد لأبسط مبادىء الوعى السليم ، وفى مناقشتنا لصفحات أخرى اقترحنا على الكاتب ، ان كان جاداً فى أن يستمر ككاتب ، أن يبدأ كل شيء من أوله ، قراءة واستيعابا ومحاولات عديدة لنفسه ولأصدقائه قبل أن يدفع بها إلى النشر العام .

محمد روميش

أخبـــار قصـــيرة

ثورة الحجارة والأدب

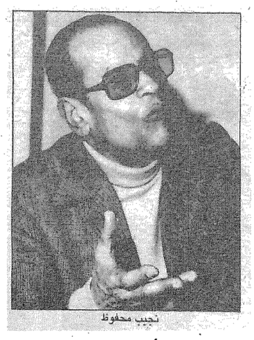
● فى الذكرى السنوية الأولى لرحيل القائد الفلسطينى أبو جهاد ، أقامت منظمة التحرير الفلسطينية بتونس ندوة كبيرة ـ الشهر الماضى ـ حول « **التعبير الثقافى عن الانتفاضة فى مجالات الفن والأدب** » . وقد شارك فى هذه الندوة بالمحاضرات والدراسات : الشاعر سميح القاسم ، الناقد محمود أمين العالم ، الشاعر محمد على اليوسفى ، والروائى يحيى يخلف .

● « **تأملات فى الأحوال** » الديوان الثانى للشاعر **نعيم صبرى** . كان ديوانه الأول « **يوميات طابع بريد** » قد صدر فى العام الماضى ١٩٨٨ .

● « الماء المالح » مجموعة قصصية للكاتب المغربى محمد الدغمومى ، صدرت عن منشورات التل بالرباط .

« العربى » تحتفل بنجيب محفوظ

على طريقتها الخاصة احتفلت مجلة العربى فى عددها الجديد (مايو ١٩٨٩) **بنجيب محفوظ** ، فقدمت ملفاً خاصاً عنه ، شارك فيه نخبة من الباحثين والنقاد والمفكرين .


نجيب محفوظ

من الموضوعات الأخرى فى العدد ، يكتب الشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح « صفحة من الخمسينات : يوم فى بورسعيد » . ويكتب د . رضوان السيد « السلطة والدولة فى الفكر الإسلامى » ، ويكتب محمود المراغى عن ترمومتر العلاقات العربية . ويكتب أمين هويدى عن البير يسترويكا فى الاتحاد السوفيتى .

أما ملف نجيب محفوظ فقد شارك فيه كل من : د . شاكر عبد الحميد ، د . صبرى حافظ ، ابراهيم منصور .

القمر بوبا

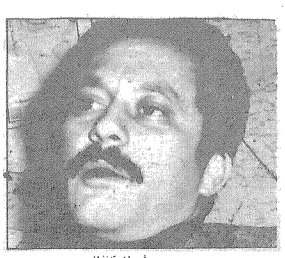
المجموعة القصصية الأولى للقصاص ابراهيم فهمى ، صدرت عن سلسلة « اشراقات » ، مع دراسة للناقد الدكتور سيد حامد النساج ، الذى أكد أن المجموعة « تضم ألواناً من التجارب القصصية النابعة من البيئة المحلية فى أعماق الجنوب ، وتصور عالما متفردا له طعمه ورائحته الخاصة ، يتقدم فيه الصدق الفنى من خلال الصدق الواقعى لعالم متفرد له سماته وخصائصه . وبرغم أن الكاتب شديد اللصوق بعالم النوبة ، إلا أنه لم ينس أدوات الفنان ، ومهارة الدربة ، وتكوين النسيج الفنى المتداخل بين العلاقات الفنية والانسانية » .

● « غروب الظهيرة » الديوان الأول للشاعر عباس محمود عامر ، صدر عن سلسلة « كتاب المواهب » بالمركز القومى للآداب . مع دراسة للناقد د . مدحت الجيار .

● « التراث فى مسرح نجيب سرور الشعرى » دراسة جديدة للناقد محمد السيد عيد ، صدرت ضمن سلسلة المكتبة الثقافية بالهيئة العامة للكتاب . يتعرض فيها الناقد لمعالجات نجيب سرور للتراث ـ الشعبى والرسمى ـ فى مسرحياته الشعرية . وهو أول كتاب مستقل يصدر عن نجيب سرور ، الذى رحل فى اكتوبر ١٩٧٨ .

● مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب ●

ـ « قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر » (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) دراسة فى حرية التعبير والديمقراطية فى المسرحيات التى قدمت بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وحتى هزيمة ١٩٦٧ ، للباحثة نادية بدر الدين أبو غازى .

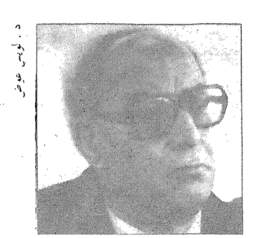

غسان كنفاني

ـ مؤلفات ألفريد فرج : النار والزيتون ـ سقوط فرعون » ضمن سلسلة الأعمال الكاملة التى تصدرها الهيئة للكاتب الكبير ألفريد فرج .

ـ « قاضى البهار ـ ينزل البحر » رواية للكاتب محمد جبريل ، مع دراسة للدكتور حامد أبو أحمد بعنوان : قاضى البهار ينزل البحر واستخدام اسلوب التقرير البوليسى » . قدم جبريل من قبل : الأسوار ، إمام آخر الزمان ، من أوراق أبى الطيب المتنبى » .

ـ « الطفل والقراءة » مجموعة دراسات الحلقة الدراسية الاقليمية لعام ١٩٨٧ حول الندوة العلمية بعنوان « الطفل والقراءة » ، التى انعقدت بالقاهرة ١٠/١١ ديسمبر ١٩٨٧ .





د. لويس عوض

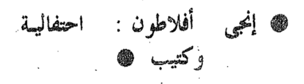
شخصيات وأدوار فى الثقافة العربية الحديثة

الناقد والأديب اللبنانى محمد دكروب ، صدر له مؤخراً كتاب « شخصيات وأدوار فى الثقافة العربية الحديثة » .

يتناول الكتاب بالدراسة والبحث والتحليل ـ النقدى والثقافى ـ كتابات وابداع : حسين مروّة ـ توفيق يوسف عواد ـ غسان كنفانى ـ ألبير أديب ـ إلياس حنازخاريا ـ صلاح جاهين ـ حنا مينا ـ بولى غيراحوسيان ـ رضوان الشهال ـ كامل عياد ـ محمد عيتانى ـ أبو سلمى ـ مارون عبود ـ عاصى رحبانى ـ رئيف خورى ـ صلاح كامل .

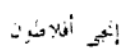
عن أسلوب دكروب فى تناوله لأعلام كتابه ، قال إلياس خورى :

« مزيج من النقد والسيرة ، من النص وهو يتحول إلى مرآة ، والكاتب وهو يتحول إلى جزء من كتابته . كأن دكروب أراد أن يستعيد لنا ، ليس ذكرياته فقط ، بل قدرته على مزج الذكريات بالحياة ، ليخرج منهما هذا النوع النقدى الذى يقترب من النقد ليحوله إلى جزء من الحكاية ، وإلى الحكاية والسيرة لتتحول إلى ضوء نقدى » .



● إنجى أفلاطون : احتفالية وكتيب ●

إحتفلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، بأربعين الفنانة الراحلة إنجى أفلاطون . كما قدمت مجلة « المرأة المناضلة » عدداً خاصاً منها فى هيئة كتيب خاص بعنوان « إنجى أفلاطون : ١٩٢٤ ـ ١٩٨٩ » . ساهمت فيه أقلام كل من : خالد محيى الدين ـ أبو سيف يوسف ـ ثريا أدهم ـ ثريا ابراهيم ـ جولبرى أفلاطون ـ عادل سيف النصر ـ د . عبد العظيم أنيس ـ عايدة فهمى ـ عظيمة الحسينى ـ فتحية العسال ـ د . فؤاد مرسى ـ د . فوزى منصور ـ محمد سيد أحمد ـ د . لطيفة الزيات ـ وداد مترى ، مع مقتطفات قصيرة مما كتبته أقلام : إحسان عبد القدوس ـ زكى نجيب محمود ـ أحمد بهاء الدين ـ بنت الشاطىء ـ لويس عوض ـ أحمد اسماعيل ـ رفعت السعيد ـ كامل زهيرى ـ ليلى القبانى ـ لطفى الخولى .



إنجى أفلاطون

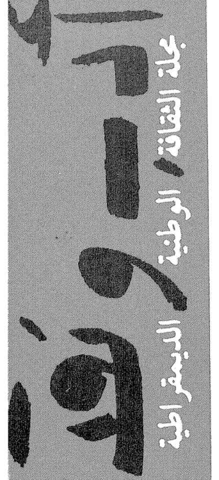


■ فى العدد القادم ■

- شهادات عن إنجى أفلاطون ، بأقلام : د . سمير أمين ــ د . فوزى منصور ــ د . عبد العظيم أنيس ــ د . أمينة رشيد .
- استكمال ملف الثورة الفرنسية والمجتمع المصرى ، بأقلام : سمير فريد و عطية الصيرفى .
- مائيات صغيرة لعدلى رزق الله بقلم ادوار الخراط .
- ردود مجدى الطيب و عبد التواب حماد على سمير فريد و أحمد يوسف و رد بشير السباعى على د . رفعت السعيد .
- قصص : **اعتدال عثمان ــ رضوى عاشور ــ محمد البساطى ــ هشام قاسم ــ على حليمة**
- قصائد : **سيد النحاس ــ اسلام عبد العاطى ــ سمير الأمير ــ عيد صالح ــ ظبية خميس**
- أصوات جديدة : مصطفى عبد الله و الحداثة الأخرى / سيد البحراوى

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان مورفيطل سابقاً »
عادل الرفاعي وشركاه
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦



٤٩

أغسطس ١٩٨٩

كتابات بأقلام

سمير أمين / عبد العظيم أنيس

فوزى منصور / أمينة رشيد / كمال رمزى

إدوار الخراط / محمد برادة / محمد هيكل

يوسف شاكر



بحث : حفر للفنان الحسين فوزى

في هذا العدد

□ من كتّاب العدد □

د. سمير أمين ، المفكر المصرى التقدمى ، صاحب الإسهامات الملحوظة فى الفكر الاجتماعى والسياسى بالعالم الثالث ، والاضافات الجديدة على الفكر الماركسى بخصوص نظريات التطور فى المجتمعات المتخلفة ، من أهم كتبه : التطور اللامتكافىء .

عبد القادر الشاوى ، مفكر ومناضل وكاتب مغربى . معتقد منذ سنين بسجن القنيطرة بالمغرب .

إدوار الخراط ، روائى مصرى ، علامة على إتجاه فى الكتابة الروائية . صدرت له أعمال : حيطان عالية ــ ساعات الكبرياء ــ رامة والتنين ــ الزمن الآخر ــ أضلاع الصحراء ــ اختناقات العشق والصباح ــ محطة السكة الحديد .

إعتدال عثمان ، كاتبة وناقدة . مدير تحرير مجلة « فصول » . صدرت لها : يونس البحر (نصوص) ــ إضاءة النص (مقالات نقدية) .

محمد البساطى ، روائى وقصاص من جيل الستينات . صدرت له أعمال : التاجر والنقاش ــ قدر الغرف المقبضة ــ المقهى الرمادى .

ظبية خميس ، شاعرة من الإمارات . صدرت لها أعمال : أنا المرأة الأرض ، كل الضلوع ، قصائد حب ، صبابات المهرة العمانية ــ السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر . ولها مجموعة قصصية بعنوان : عروق الجير والحنة .

المراسلات : مجلة أدب ونقد ــ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ــ القاهرة ــ مصر ت : ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات : (لمدة عام): داخل مصر) ١٢ جنيها (البلاد العربية): ٥٠ دولار ــ (أوروبا وأمريكا): ١٠٠ دولار أو مايعادلها

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
٤٩
السنة السادسة ــ أغسطس ١٩٨٩

افتتاحيـــــة

اليهودية والصهيونية

فريدة النقاش

شن الزميل الناقد السينمائى « سامى السلامونى » حملة على « أدب ونقد » لعددين متواليين فى صفحاته الأسبوعية بمجلة « الإذاعة » .. حيث قال :

« لست أدرى تحت أى شعار ثورى أو تقدمى أو حتى ثقافى أفسحت مجلة اليسار الثقافية « أدب ونقد » ٢٥ صفحة كاملة فيما يشبه العدد الخاص للهجوم على نادى سينما القاهرة » وإلى حد نشر هذا العنوان على غلافها « الفاشية الجديدة فى نادى السينما المصرى » لحساب حملة مشبوهة من جمعية وهمية اسمها « نقاد السينما المصريين » لمجرد أن من بين مجلس تحرير المجلة السيد « كمال رمزى » عضو الجمعية المذكورة ، وهو طرف أساسى فى معركة شرسة تستهدف تصفية نادى السينما وإغلاقه تماما بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة ..

ثم يتساءل : فكيف استطاع السيد كمال رمزى أن يفرض رأيه من جانب واحد على مجلس تحرير المجلة الذى يضم أسماء أساتذة وزملاء أجلاء نحترمهم ..

فهل حاولوا أن يسألوا عن حقيقة المشكلة المفتعلة ، ويسمعوا الطرف الآخر حتى لا يكونوا فاشيين هم أنفسهم ؟ .. »

وبداية فإن المجلة ليست طرفا فى أى صراع داخل نادى السينما ، ولكنها طرف رئيسى فى القضية المطروحة فى نادى السينما حول المطابقة بين اليهودية والصهيونية ، وهى طرف أصيل.وهذا ماوضحه الزميل « حلمى سالم » سكرتير تحرير المجلة فى رده على الزميل « سامى السلامى » الذى أرسله لمجلة الاذاعة .. فنحن من دعاة التفرقة بين اليهودية كديانة يعتنقها إثنا عشر مليونا من البشر بينهم ثلاثة ملايين يعيشون على أرض فلسطين بعد اغتصابها ، وبين الصهيونية التى هى عقيدة عنصرية تغذيها الاحتكارات الدولية ويعتنقها بعض اليهود المتعصبين . وباسمها تواصل حكومة إسرائيل إضطهادها وتقتيلها للشعب الفلسطينى . ومانشرته المجلة يتفق تماما مع وجهة نظرها تلك ولم يفرضه عليها الزميل « كمال رمزى » ولم ينفرد بنشره .

ولأننا لسنا فاشيين فسوف نفرد مساحة فى العدد القادم للردود التى جاءتنا ، والتى لا يحكى أى منها وقائع مخالفة لما نشرناه ولا يصححها ، وإنما يؤكدها ويؤكد الفكرة التى تقف المجلة ضدها على طول الخط ، وقالت عنها وسوف تظل تقول انها فاشية - أى فكرة المطابقة بين اليهودية والصهيونية والتى لا تخدم النضال العربى والفلسطينى التحررى بعامة فى شىء ، وإنما تسىء إليه أبلغ الاساءة .. لأن هذا هو بالضبط ماتريده إسرائيل ، أى القول بأن الصراع بيننا وبينها هو صراع بين الأديان يقوم على حقائق إلهية : يقول الصهاينة أنها وعد الرب لهم بأرض فلسطين كما جاءت به التوراة ، ويقول المسلمون إن اليهود جنس قذر خائن بطبيعته والصراع ضده هو صراع دينى قدرى لن ينتهى إلا بإفناء أحد الطرفين للآخر ، وبالطبع هو فى حالة المسلمين إفناء اليهود ..

وهكذا يتشوه الأساس الواقعى الرأسمالى الأمبريالى الذى قامت عليه الصهيونية ، ومازالت تمارس نفوذها بمساندة أقوى دولة أمبريالية وهى الولايات المتحدة الأمريكية ؛ كما تتشوه تحالفاتنا وأفكارنا كلها .

وموقف « أدب ونقد » ليس جديدا على تاريخ اليسار ومبدئيته منذ نشأة المشكلة اليهودية فى فلسطين وحتى الآن . وهو نفسه موقفه المبدئى إزاء قضية الأقليات القومية فى الوطن العربى . وإن كانت المسألة اليهودية تختلف من زاوية

كون إسرائيل استعمارا استيطانيا مدججا بالسلاح النووى وان كان فى ظروف طبيعية مقبلة تتحرر فيها المنطقة من كل أشكال الاستعمار والتبعية والاستغلال ، سوف يعيش اليهود فيها شأنهم شأن الأقليات الأخرى من البربر والأكراد ، لهم ثقافتهم وسماتهم الخاصة دون أن يترتب على ذلك أى تفوق عنصرى أو قهر من طرف لآخر .. وهو ماتحققه الاشتراكية وحدها .

هذا هو حلم اليسار وهدف نضاله .. وطن عربى إشتراكى موحد متحرر من كل أشكال القهر ، يعيش فيه المسلمون والمسيحيون واليهود واللادينيون متساوين فى الحقوق والواجبات ، فى نصيبهم من الثروة والسلطة ، تتفاعل ثقافاتهم ، التى تدخل الأديان فيها كعناصر مكونة لها ، وليس عناصرها الوحيدة .

هذا هو ماتدعو له « أدب ونقد » وتدافع عنه . وستدعو له وتدافع عنه .

كذلك فإن ظهور سمات فاشية فى تاريخنا كان من بين مكوناتها معاداة اليهود لا الصهيونية ، ليس شيئا جديدا يبرز الآن ، كما برز فى معركة نادى السينما لأول

وسوف الجأ إلى مقتطفات طويلة من كتاب « الدكتور رفعت السعيد » اليسار المصرى والقضية الفلسطينية لنتبين عددا من المواقف والوقائع التاريخية التى تكشف وجهى العملة ، أى كيف أن معاداة اليهود وطابعها الفاشى كانت وجها آخر للصهيونية مكملا لها بل سندا ونصيرا .

* * *

« فى ٢ نوفمبر ١٩٤٥ برزت ظاهرة جديدة على مسرح العمل السياسى المصرى ربما كانت الأولى من نوعها فى التاريخ المصرى الحديث ، وهى محاولة بعض الأحزاب السياسية (الاخوان المسلمون – مصر الفتاة) تحويل الصراع ضد الصهيونية والكفاح لتأييد حقوق شعب فلسطين ، إلى عمل عنصرى موجه ضد اليهود كيهود .. »

ثم يضيف .. « وبصلابة وشجاعة جابه اليسار المصرى هذه الدعاوى العنصرية ، ليس فقط تمسكا بالجانب المبدئى من سياسته وهو رفض العنصرية بكل أشكالها ، ولاتمسكا بالتقاليد العريقة لشعب مصر ، وإنما أيضا إستشعارا لخطورة هذه الدعاوى على موقف يهود مصر أنفسهم . ذلك أن هذه الحملات العنصرية كانت متفقة إتفاقا زمنيا غريبا بل ومريبا مع تزايد النشاط الصهيونى لحث شباب اليهود المصريين على الهجرة إلى فلسطين .. » ثم « وكانت الخطوة التالية التى لجأ إليها اليسار فى مجابهة الدعاوى العنصرية هى تأسيس

« الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية » فى عام ١٩٤٧ أى قبل اغتصاب فلسطين وكان مؤسسوها جميعاً من اليهود المصريين الذين أخذوا يصدرون النداءات ، ويعقدون الندوات والمؤتمرات وينظمون التظاهرات ضد الصهيونية وضد الهجرة إلى فلسطين وقالوا فى بيانهم التأسيسى « **إن كفاحنا ضد الصهيونية جزء لايتجزأ من الكفاح العام لحل المشكلة اليهودية** » .

« وتعتبر الرابطة أن الصهيونية هى أخطر حركة ظهرت فى تاريخ اليهود . ان الصهيونية عقبة فى طريق حل المشكلة اليهودية . **والكفاح ضد الصهيونية واجب مقدس على كل يهودى ويهودية** ، خاصة وأن تقدم القوات الديمقراطية فى العالم يفتح أمامنا إمكانيات حل قريب للمشكلة اليهودية العتيقة » .

وحين أوفدت ادارة جريدة « الجماهير » اليسارية مندوبها لمقابلة سكرتير الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية عزرا هرارى لسؤاله عن أهداف الرابطة – قال هرارى :

ـ « إن الدعاية الصهيونية المسممة نشطت فى مصر أخيرا نشاطا كبيرا مما يهدد العلاقات بين العرب واليهود ويهدد بتسميم الجو فى بلد كمصر عاش فيه اليهود أجيالا متعاقبة على أحسن مايكون من الوئام مع زملائهم المصريين » .

وحين سأله المحرر ومن هم زعماء الصهيونية فى مصر ؟

قال :

ـ « إن زعماء الصهيونية فى مصر معظمهم من كبار الأثرياء ، وأصحاب الأعمال ، وهم يستخدمون سلطانهم وأموالهم للضغط على موظفيهم الإسرائيليين [كان اليهود يسمون فى ذلك الحين بالجالية الإسرائيلية] وتهديدهم بالطرد ، إن لم يصبحوا صهيونيين مثلهم ، ولذا أصبح من واجب الإسرائيليين الديمقراطيين أن ينذروا الجماهير اليهودية بخطر الصهيونية وأن يجمعوا اليهود فى حركة قوية مضادة للصهيونية » .

ثم يضيف :

ـ « بالطبع . فالصهيونية أداة إستعمارية ، تريد جذب جماهير اليهود إليها لتحقيق أغراض الاستعمار بإنشاء دولة يهودية فى فلسطين تساعد على تثبيت أقدامه فى الشرق الأوسط » وفى نداء إلى يهود مصر أصدرته الرابطة وإختتمته بشعارات واضحة .. **فلتسقط الصهيونية ، ولتحيا أخوة العرب واليهود** ، قالت أيضا :

ـ « إن هذا النداء من رابطة إسرائيلية لتكذيب صريح لإدعاءات الرجعية أن اليهود كلهم صهيونيون ، فهناك يهود ديمقراطيون أعداء ألد للصهيونية والإستعمار . إن الرابطة لتكشف لليهود فى صراحة أن مصالحهم متفقة مع مصالح الشعب المصرى – الشعب الذى يكافح من أجل الاستقلال والديمقراطية ، **فلن يكفل لليهود سلاما وإطمئنانا إلا تخلص البلاد العربية من الاستعمار ..** »

وكان أن اتخذت حكومة النقراشي التى تمثل أحزاب الأقليات الرجعية قرارا بحل الرابطة .

« وماكادت هذه الرابطة تنظم صفوفها وتعمل على مقاومة أكاذيب الدعاية الصهيونية بين جماهير الجالية اليهودية حتى فاجأتها الحكمة النقراشية ، هذه الحكومة التى تدعى أنها حاملة لواء العروبة والوطنية وقامت بحل هذه الرابطة بحجة (لاتضحكوا) .. نعم .. بحجة : المحافظة على الأمن العام .

إذن فمكافحة الصهيونية مخلة بالأمن العام يادولة الباشا ! أما ترك النوادى والهيئات والاتحادات الصهيونية بأكاذيبها ودعايتها السامة تنتشر وتزدهر ، وتنشر ماهى معروفة به من إرهاب ، أما هذا فهو عين المحافظة على الأمن والنظام إذن !! ان الحكومة النقراشية بهذا التصرف المخزى إنما تساعد على سياسة كبار رجال المال المناصرين للصهيونية فى مصر »

هذه مقتطفات من كتابات كتبها يهود مصريون معادون للصهيونية ودافعوا ببسالة عن موقفهم كما يسوقها الدكتور رفعت السعيد فى كتابه .

أما على الصعيد العربى والعالمى فبوسعنا أن نسوق عشرات النماذج لكفاح يهود ضد الصهيونية ولمواقف شريفة إتخذها هؤلاء من قضية فلسطين . ولكننى سوف أكتفى بمثل واحد هو الكاتب الأمريكى — اليهودى « الفريد لينتال » الذى نقد ببراعة وشجاعة الأسس الفكرية العنصرية للصهيونية ووقف ضد دولتها مناصرا لقضايا العرب فى المحافل الثقافية والسياسية . وهو صريح فى دعوته أن اسرائيل لامستقبل لها إذا لم تتخل عن الصهيونية .

وفى قلب إسرائيل ذاتها يقف الكاتب والباحث « إسرائيل هاك » بصراحة وبصلابة مثابرة ضد الصهيونية ، ويكافح جنبا إلى جنب مع الفلسطينيين من أجل حقهم المشروع فى إقامة دولتهم ، ولكى يعيش اليهود والمسلمون والمسيحيون فى دولة ديمقراطية حقا خالية من العنصرية ومعاداة السامية معا .

إنّ معاداة السامية [ومما يثير السخرية ، أننا نحن العرب ساميون] هى الوجه الآخر للعنصرية اليهودية — أى الصهيونية — ومعاداة السامية تقول ببساطة أن الجنس اليهودى هو جنس منحط وقذر بالفطرة ولا بد من تخليص العالم من شره . وهذا هو المضمون الحقيقى للمساواة بين اليهودية والصهيونية وخلط الأوراق بينها . إن القول بأن كل يهود العالم هم أعداؤنا — فضلا عن أنه قول يفتقر إلى الدقة العلمية — يعنى على الوجه الآخر ان كل المسلمين هم أصدقاؤنا ، ولا أعرف أين سوف نصنف المسيحيين ، وإن كان

لا بد من لفت الإنتباه إلى أن الدعاة الدينيين الجدد يرون فى النصارى أعداء للإسلام شأنهم شأن اليهود ويضيفون إليهم الشيوعيين .

ونأتى الآن لحقيقة أن الأقلية فى إسرائيل هى التى تعادى الصهيونية ، وبالطبع لا تمكنها قوانين الدولة العنصرية - رغم ديمقراطيتها المدعاة - من ممارسة نشاط مثابر وصريح تحت راية معاداة الصهيونية . ولكنهم يدعمون الحق العربى ويجهرون بهذا الدعم بل ويقدمون خدمات انسانية وإعلامية جليلة لانتفاضة الحجارة .

ولا أعرف لماذا نريد أن نستثنى المجتمع الاسرائيلى من القانون العام الذى يقول إن الطبقة السائدة تفرض ثقافتها على الشعب كله وتتلاعب بوعيه وتغرس فيه مفاهيم وقيماً مضللة وضد مصالحه على المدى القريب والبعيد . إن الاحتكارات الحاكمة فى إسرائيل هى جزء عضوى من الاحتكارات الرأسمالية العالمية بل وجزء نشيط للغاية بحكم التاريخ التقليدى للتعامل الطويل لليهود مع المال .. وإن الدعم غير المشروط الذى تقدمه الأمبريالية الأمريكية لإسرائيل لخير برهان على هذه الحقيقة البسطة التى يجرى تشويهها كل يوم رغم بساطتها ، عبر أدوات الإعلام والثقافة السائدة فى ظل التبعية فى بلادنا ومنطقتنا .

* * *

إن موقف اليسار هذا ، كما أسلفت ، ليس طارئا ، ولكنه موقف مبدئى ثابت وشريف وفاء لتقاليده الإنسانية التقدمية وتاريخه العريق وصلابته فى أحلك الظروف ، هذه الصلابة التى تأسست على فكر علمى موضوعى ثورى ونضال متصل ، لم يهدأ حتى فى الفترات الفاصلة التى جرى فيها تشويه وعى الشعب باسم الرخاء والسلام الزائف لدى زيارة السادات للقدس ، فحينها كان اليسار وحيدا فى الساحة تقريبا يعارض بأدواته البدائية ليعلن أن الصلح المنفرد مع الدولة الصهيونية وبرعاية الأمبريالية الأمريكية لن يجر إلا الهزائم والويلات . ولكنه حتى فى ذلك الحين كان يرف بين اليهودية والصهيونية ولم يخلط بينهما أبدا .

« ونحن لن نرمى أشياءنا القديمة عند ركن الشارع » كما يقول الدكتور شكرى عياد فى هوامشه هذا العدد ، عن النقاد البنيويين الذين يعلنون بدء منهجهم من الصفر .

كما أننا نرفض - بنفس القوة - تلك النزعة الكوزموبوليتية العدمية التى تساوى بين كل الأشياء والثقافات العنصرية وغير العنصرية ، بل وتنطوى على إحتقار للوطنى والقومى ، وترى فى إسرائيل العنصرية واحة

للديمقراطية وتدعو لإسقاط تعبيرات الأمبريالية والصهيونية من قاموسنا ومن حياتنا ، وتهيل التراب بذلك على الأساسى الفكرى الذى يقوم عليه النضال الوطنى ضد كامب دافيد والتسويات الظالمة بدءا بمقاطعة التطبيع ومساندة انتفاضة الحجارة لآخر مدى ، كمرتكز رئيسى الآن لقوى التحرر العربى .

ومانشده فى هذا السبيل هو تحقيق هذه الوحدة الخلاقة بين الوطنية والأممية ، فالأولى تؤكد خصوصية كل شعب وسماته القومية فى حركتها الدائبة نحو التجدد والتقدم ، والثانية تؤكد الديمقراطى والتقدمى المشترك بين كل الكادحين فى كافة بقاع العالم ضد النهب والاستغلال .

ولن ننجح فى هزيمة التعصب القومى العنصرى الاستيطانى بتعصب قومى عربى أو دينى إسلامى أو مسيحى .

وإن تعميق العناصر الانسانية الديمقراطية فى ثقافتنا هو مهمة جليلة وحالّة ولاغنى عنها ، لكن يعوق انجازها باستمرار ذلك الاستسهال النزق للمزج بين الدين والقومية والذى سوف ندفع ثمنه ، وسوف يعطل كفاحنا للوصول إلى مجتمع علمانى مدنى حق .. إذ الوصول إليه ضرورة لاغنى عنها ، سواء فى ذاتها باعتبارها محصلة للتقدم الانسانى ودليل عيشنا فى العصر ، أو بسبب ضرورتها الملحة للبلدان المتعددة القوميات والأديان والثقافات مثلما هو حال الوطن العربى ، وحتى مصر وحدها . ولابد لنا كمثقفين واعين أن ندرس بعمق ذلك المأزق الذى وضعت فيه قوانين النميرى لتطبيق الشريعة الإسلامية البلاد فى مأزق رهيب يهدد وحدة السودان ، ويقدم مبررات للحركة الانفصالية فى الجنوب .

ان الكفاح من أجل مجتمع مدنى علمانى بحق هو عمل ينبغى أن يقوده المثقفون لاأن يعوقوه ، وان يواصلوا رسالة عصر التنوير ويطوروا منجزات قادته الكبار فى ميادين الفكر والعلم ، وهى انجازات مهددة الآن بتراجع خطير أمام نمو السلفية الدينية التى يمالؤها فرسان نادى السينما .

إن شرط قيام هذا المجتمع العلمانى المدنى أن يكون الدين مفصولا عن الدولة ، والمدرسة مفصولة عن الدين فى نظام واحد للتعليم العام كافح من أجله طه حسين ومايزال فى حاجة إلى كفاح أشد وجسارة أكبر حتى يتطور العلم بلاحدود وتتقدم بحرية جميع فروع المعرفة لتتخلص فى خاتمة المطاف من التناقضات الاجتماعية التى تلازم المجتمع القائم على الاستغلال .. ذلك المجتمع القائم الآن فى إسرائيل وفى كل البلدان العربية تقريبا .

فكيف سيدعو المثقفون للتطور الحر للمعرفة وهم غارقون فى الميتافيزيقا .

أما هجومك – أيها الصديق سامى السلامونى – على « جمعية نقاد السينما المصريين » ، فالجمعية قادرة على الرد عليك ، ولكن قولك بأن أعضاءها قد عينوا أنفسهم نقاد سينما . مما اعتبرته جرأة ليس لها مثيل .. فذلك شيء لايليق .. وإذ نتفق معك فى أن النقد السينمائى علم له قواعد وشروط ، ندعوك إلى تطبيق هذه القواعد والشروط على عدد منهم – وبينهم شبان رفيعو الثقافة .. لكنهم لايجدون فرصا للنشر أو التدشين فى جريدة أو مجلة سيارة . وكنا نتوقع منك – كمسئول عن بضع صفحات فى مجلة الإذاعة – أن تتيح لهم فرصا للنشر لا أن تعرّض بهم لمجرد أن قارئا واحدا لايعرفهم .. بينما هناك عشرات الأدعياء ممن أبتلى بهم القراء ، ونصبتهم أجهزةّ الإعلام والصحافة نقادا وهذه واحدة من سمات أزمة الثقافة فى مصر ، وإن مجلة « أدب ونقد » لتفخر حقا بأنها فتحت صفحاتها لهؤلاء الذين لايعرفهم أحد ، إذ تعرف قيمة مايكتبون وتقدره تقديرا عاليا وتعتز به وتسعى لأن يعرفهم الجمهور الواسع بقدر الإمكان ، لأن هذه المعرفة كسب ثمين له وأداة من أدواته فى مواجهة الغثاثة الإعلامية الرائجة .

إن أسماء مثل كمال رمزى هى غنية عن التعريف – رغم سخريتك – وهو شرف « لأدب ونقد » أن يكون عضوا فى مجلس تحريرها .. وثمة أسماء صاعدة وواعدة مثل : أحمد يوسف وسهام عبدالسلام ، وحسنى عبدالرحيم وسليمان شفيق وغيرهم ، تعلمت على المستويين الشخصى أو الأكاديمى فنون النقد السينمائى وقدمت كتابات جديدة غنية فيها تملك للمنهج وفيها معرفة وعمق مما يشرفنا حقا .

* * *

كما أن موقفنا ثابت ودائم فى حق شتى المؤسسات الشعبية والأهلية (ومن بينها نادى السينما نفسه) فى الوجود والتطور ، وفى رفض ومقاومة مصادرتها من خلال الأجهزة الأمنية أو الإدارية .

* * *

وأخيراً ..

ربما تقبل الشمس غدا
وربما يقبل الموت غدا

كما يقول الشاعر مصطفى عبدالله الذى يقدمه الدكتور سيد البحراوى صوتا جديدا فى هذا العدد ..

إنما نريد أن تقبل الشمس غدا ...



الانقطـاع المعـرفى

د . شكرى عيّاد

سمعت هذا الاصطلاح من بعض النقاد الجدد ـــ وما أكثر اصطلاحاتهم ! ـــ وأغلب ظنى أنه مترجم ، ولو انى لم اقع على اصله حتى اليوم . ومعناه عند نقادنا الجدد أن ثمة حدا فاصلا بين النقد القديم والنقد الجديد . وهم غامضون فى تعيين هذا الحد الفاصل ، ولعلهم يستحون منا ونحن مازلنا نعيش بين ظهرانيهم أن يدفنونا ونحن أحياء . ولكنهم واضحون جازمون فى أنه لا سبيل الى الالتقاء بين النقد القديم والنقد الجديد ، لان الاختلاف بينهما راجع الى اختلاف اساسى فى تصور العلاقة بين النقد والنص المدروس ، أى لما يعنيه النص بالنسبة للناقد ومبلغ قدرته على فهمه وكيفية هذا الفهم ووسائله . أى باختصار الى اختلاف فى نظرية المعرفة (الابستمولوجيا) مطبقة على النصوص الأدبية .

وهذا الانقطاع المعرفى يذكرنى بالتغير الكيفى الذى كان يتحدث عن الماركسيون ، أيام شغفهم بالاصطلاحات الجديدة . اذن فقد حدث تغير كيفى فى النقد ، ولم يعد التفاهم بين القديم والجديد ممكنا . وقد لبثت منذ سمعت هذا المصطلح لاول مرة حائرا بين الخوف والرجاء : اتمنى الا يكون هذا الانقطاع المعرفى محددا بزمن حتى يستطيع امثالنا من القدماء ان يشهروا ايمانهم بالنقد الجديد ويدخلوا فى زمرته ، ولكننى تبينت لسوء حظى ان الانقطاع المعرفى لا يقل صرامة



عن التغير الكيفى ، فكما ان الماء يتحول الى بخار عندما تبلغ درجة حرارته ١٠٠ مئوية بالضبط ، فهناك نقطة زمنية حدث عندها الانقطاع المعرفى ، وقد كان أحدهم صريحا وان لم يكن واضحا عندما حددها بسنة ١٩٦٧ .

ولم أعرف حتى الآن لماذا حدد الناقد الجديد تلك السنة المشئومة . لعلها تعنى شيئا مهما فى تاريخه هو بالذات ؟ ولكن هل اصبح النقاد نرجسيين مثل الشعراء ؟ اما بالنسبة لعامة الناس فهذه السنة لا ترتبط الا بعار الهزيمة . فهل يرى الناقد الجديد ان كل من مارسوا النقد قبل تلك السنة يجب ان يعدوا مسئولين عن هزيمتنا ؟ ان كان هذا ما يعنيه فيجب الا يكتفى بالتلميح ، بل يسوق الادلة على صدق دعواه ، وفى هذه الحالة يكون الانقطاع المعرفى عقابا هينا جدا فى حقنا ، ويكون قطع الرقاب جزاء معقولا ، والا فالحرق ، والا فلتحرق كتبنا ، وهذا اضعف الايمان .

وإنما خمنت ان اصطلاح « الانقطاع المعرفى » منقول عن احد نقاد الغرب المعاصرين — واعنى البنيويين بالذات — لانى وجدت اولئك القوم اشد اعجابا بانفسهم ، وازراء على من قبلهم ، بل وتجاهلا لبعضهم بعضا ، مما تعلمناه عن كرام الكاتبين . وقد كان خصومهم عند بدء ظهورهم يسمون نقدهم « النقد الجديد » ، وكل من له الف بمدرسة النقد الجديد فى أمريكا يدرك كم هم مدينون لتلك المدرسة التى نجحت فى تحويل النقد عن الاهتمام بدلالة النص على شخصية الكاتب وافكاره ومواقفه الى الاهتمام ببنية النص وصفاتها الجمالية . وربما كان دينهم للناقد الانجليزى رتشاردز — صاحب « فلسفة البيان » وتلميذه امبسون صاحب « سبعة انواع من الابهام » و« بنية الكلمات المركبة » اكبر من دينهم للنقاد الجدد فى امريكا ، ولكننى لا اذكر — ولعله وهم — انى وجدت اشارة الى احدهما فى كتب البنيويين سوى مرة واحدة ذكر فيها كتاب « فلسفة البيان » فى الهامش . واستنتج من ذلك ان الواحد منهم قلما يشير الى واحد من أصحابه ولو فى معرض نقاش (مثلما فعل ريفاتير مع ياكوبسون وشتراوس) . فكأن الواحد منهم يرى فى نفسه نبى النقد الذى بعث ليخرج الناس من الظلمات الى النور ، والآخرين متنبئين كذبة . هذا مع ان افكارهم متشابهة جدا ، وان كانت اصطلاحاتهم مختلفة . ولو قارنت بين بارت فى مرحلته التفكيكية الاخيرة وبين دريدا لوجدتهما يصدران عن مشكلة واحدة ، ولكن احدهما لا يستأنس بالآخر ، ولكل منهما جهازه الاصطلاحى المستقل . وانما تجد افكار الجماعة ومصطلحاتهم مجموعة فى صعيد واحد لدى بعض الباحثين الاكاديميين الذين ينظرون اليهم من الخارج ، مثل كلرز وغيره .

هذا صنيعهم مع انفسهم ومعاصريهم . اما السابقون فتراثهم كله منسوخ بشريعة النبى الجديد . من أول كتاب عرفه الناس لبارت كان يقول ان الشعر الصحيح والادب الصحيح لم يبدأ الا بمالارميه وبروست (درجة الصفر فى الكتابة) . وفى واحد من أواخر كتبه قسم الادب قسمين : قسما كتب ليقرأ ، وقسما كتب ليكتب ! (أى ان القارىء هو الذى يكتبه فى

الحقيقة) . والثانى لا يكاد يوجد ، ولكنه هو الادب القيم فى نظره ! اما دريدا فقد دمغ الثقافة الغربية كلها من عهد اليونان الى العصر الحاضر بانها « ثقافة كلام » !

وأرجو الا يستنتج القارىء من هذه الملاحظات ان النقاد البنيويين ، ثم السميوطيقيين ، ثم التفكيكيين ، هم جماعة من المهاويس ، فهم نقاد اذكياء ، بلغوا اقصى مدى من التعمق والدقة فى تحليل النصوص ، وانفراد كل منهم عن الآخرين بمصطلح خاص هو فى نظرنا دليل على حقيقة مهمة : وهى ان الناقد فى مواجهته للنص انما يقوم باكتشاف فردى ، ومع أنه يحاول جهد استطاعته ان يستصحب كل الادوات التى تساعده فى هذا الكشف ، بحيث يمكنه ان يقول انه « عرف » « حقيقة » النص ، وأصبح بذلك قادرا على ان يعرفه للناس – مع كل هذا الجهد الذى يبذله ليكون موضوعيا فى فهمه وتذوقه ، فسيظل التقاؤه بالنص التقاء شخصيا ، لا يصلح لأن يؤدى فى صورة اصطلاحية معممة .

ثم ان لكل جديد بهجة ، وللصانع بما صنع ازدهاء واعجاب . ولعلك لا تستعظم قول البنيويين – أو بعضهم – فى ثقافة العصور السابقة اذا تذكرت ان الثعالبى قال عن معاصريه من الشعراء انهم جاءوا فى شعرهم بالعجائب ، حتى بذوا السابقين من قدماء ومحدثين ! والثعالبى كان يكتب فى النصف الثانى من القرن الخامس ، اى فى بداية عصور الانحدار كما نسميها الآن !

ثم اننا نلتمس العذر لاقطاب البنيوية – ومعظمهم فرنسيون – من انفتهم ان تطغى الثقافة الامريكية المؤتشبة (حسب اعتقادهم) على ثقافة اوربا العريقة . فهذا سبب كاف لتجاهلهم حركة النقد الجديد التى انبعثت من امريكا . وبعد هذا فهم وغيرهم من أساتذتنا الغربيين إبناء مجتمع رأسمالى استهلاكى ، يهش لكل جديد ، ويتأثر بالاعلان ، ويعجبه التغيير ولو فى المظهر .

انهم يرمون أشياءهم القديمة عند ركن الشارع ، ليفسحوا مكانا للسلعة الجديدة البراقة . ونحن فى بلادنا الفقيرة تعودنا ألا نرمى شيئا ، وان نستعمل الشىء الواحد مرة بعد مرة ، فى غرض بعد غرض . فلا تقلدوهم ، ولا تلبسوا لنا لأمة الحرب ، وأنتم احوج الى مسوح الرهبان !



إنجي أفلاطون :

الصمت / الأصوات / المساحات البيضاء

د . سمير أمين

قال بيكاسو انه ذهب الى الشيوعية كما يذهب النهر الى البحر . وكان يعنى بذلك ان وراء الدوافع التى يدعيها البشر كأصل اختباراتهم السياسية - الانتماء أو المصلحة الطبقية ، إرادة التحرر الوطنى ، القناعة الفكرية - هناك عند الانسان الجدير بتسمية الانسان ، توجه طبيعى نحو هذه النتيجة ، وهى الوحيدة فى ايامنا هذه التى تتفق مع الفضائل التلقائية للانسان الحقيقى . وكانت إنجى من هذه الطينة . وسارت شخصيتها وإبداعها فى مجريهما الطبيعيين ، وكانت عظمتهما بفضل ضرورة واضحة للقلب وللنفس معا فى السير حسب المعنى الوحيد الممكن للعقل المعطاء .

إن أعظم الفنانين وأفضل المفكرين الذين تدفعهم الرغبة المكثفة فى الفهم والتعبير ، سرعان ما يشبعون حقلا ما من الواقع ، ثم ينتقلون دون تبذير للوقت الى حقل جديد من اجل فهم رموزه واستيعابه . وتتكون مراحل فن إنجي من هذه الحقول التى اكتشفت جميع أسرارها عبر التعاقب المستمر لأعمالها العظيمة . وعندما كانت وسيلة ما للتعبير قد أعطت لها كل إمكانياتها فى العطاء ، كانت تنتقل فى اللحظة ذاتها إلى مرحلة جديدة ، مختلفة تماما ، وتشمل مع ذلك ، نهائيا ، ثراء المعرفة المكتسبة فى اللحظات السابقة . وتوا كانت إنجي تسيطر على التعبير الجديد ، فى وضوح جليل .

وقد اكتسبت المراحل الاخيرة لفن إنجي اقمما ، ربما عرفت أنها كانت قد أشبعت كل إمكانيات عطائها الكريم للانسانية . وكما تُصنع الموسيقى من لحظات الصمت بقدر ما تصنع من الأصوات ، فالمساحات البيضاء للوحاتها تصاحب بالضرورة كيفية ألوانها . معا ، تقنعنا توا . فى هذه التركيبة ، يعبر الظاهر والباطن عن واقع العالم الحقيقى ، مضيئين للأساسى من الداخل .

صاحبة القلب الحكيم

د . عبد العظيم أنيس

فى كتاب « **دراسات فى الواقعية الاوروبية** » للكاتب المجرى الكبير **جورج لوكاتش** فصل أخير عن **مكسيم جوركى** بعنوان « **المحرر** » . وفى هذا الفصل يحكى لوكاتش ، فى تفسير عمق أدب جوركى ، قصة حوار جرى بين جوركى وتولستوى خلال احدى زيارات الاول للأخير . وفى هذا الحوار يحكى جوركى قصة من قصص تشرده فى شبابه المبكر ، إذ كان يعمل بستانيا لحديقة ارملة جنرال من جنرالات القيصر ، كانت عاهرة فى شبابها .

وفى أحد الايام فوجىء جوركى وهو يعمل فى الحديقة بأرملة الجنرال تسد بابها وترفض ان تسمح للخادمات اللاتى يعملن فى منزلها بالخروج وتسبهن بأشنع الشتائم البذئية . وحاول جوركى ان يتدخل بالحسنى لفض النزاع ، لكن أرملة الجنرال استمرت مندفعة فى شتائمها البذئية ، حتى فوجىء الجميع بها وهى تخلع كل ملابسها وتقول لجوركى « ها أنت ترى أننى أفضل منهن جميعا » !

ولم يتمالك جوركى نفسه فأدارها إلى الخلف وضربها ضربا مبرحا ودفعها الى داخل المنزل ، وخرجت الفتيات . وترك جوركى عمله الى غير رجعة رغم انه كان يتضرر جوعا .

ضحك تولستوى حتى دمعت عيناه عندما سمع القصة وقال لجوركى : « **قد لا استيطع ان افهم عقلك ، لكنك ذو قلب حكيم ... نعم قلب حكيم** » .

وهذا التعبير الذى يرى فيه لوكاتش أدق وصف لأعماق جوركى الحقيقة قد يبدو لنا غريبا ، فالعواطف هى ميدان القلب بينما الحكمة هى مناط العقل . فكيف يوصف القلب بالحكمة ؟

لكنى فى الحقيقة لا أجد خيرا من هذا التعبير فى وصف شخصية إنجى أفلاطون التى عرفت طريقها الى الحكمة عبر مشاعرها الانسانية ، أحبت الفقراء ودافعت عنهم بكل قوتها ، وفقدنا برحيلها واحدة من أفضل المناضلات فى الحركة النسائية والحركة الاشتراكية ، وفنانة تشكيلية يندر ان يكون لها مثال .

عرفت إنجى أفلاطون فى الاربعينيات ، لكنى لم أعرفها عن قرب إلا عام ١٩٥٧ عندما اقتحمت معى المعركة الانتخابية فى الدائرة السادسة (العباسية) فى ذلك العام ، وقضت ليلة فى الحجز بقسم شرطة الوايلى مع شقيقتى فتحية بعد المعركة التى قام فيها البوليس بتحطيم سرادق الانتخابى فى أحد ليالى يوليو من ذلك العام .

ومنذ ذلك الوقت حتى رحيلها اتصلت صداقتنا وتوطدت ، واكتشفت فيها شخصية فريدة فى إنسانيتها ونقائها ، فى عمق فهمها للفن ، وفى التزامها بقضية فقراء هذا الشعب ، وهى التى ولدت وفى فمها ملعقة من ذهب !

ولقد قضت إنجى أفلاطون سنوات من السجن خلال المرحلة الناصرية كما قضينا ، وعانت مثل ما عانينا ، لكنها ظلت على تفاؤلها وحيويتها طوال تلك السنوات الصعبة . ولجأت الى فنها من جديد وهى فى السجن تستعيد فى لوحاتها لحظات حياة من أعماق الناس فى السجون وظلال الطبيعة من نافذة الزنزانة ... النيل والسماء والقوارب والصيادين .

وعندما خرجت من السجن ... خرجت أصلب عودا واكثر صقلا لشخصيتها الغنية ، وقالت انها تعلمت الكثير خلال النضال فى سبيل هذا الشعب .

نعم كانت إنجى فنانة كبيرة ، وسيقول الفنانون التشكيليون الكثير عن فنها وتطور أساليبه . لكنى اكره ان تقدم فى صحافتنا كفنانة تشكيلية فقط دون إبراز لهذا الجانب النضالى فى حياتها .

وهل يمكن حقا ان نفهم فنها معزولا عن نضالها ؟ .... إننى لا أعنى اختيارها لموضوعات

لوحاتها فحسب : وإنما أعنى أسلوبها فى التعبير كذلك ... هذا الوهج الذى تشى به ألوان لوحاتها الأولى ، وهذا الحزن الخفيف على الوجوه ، والعيون ذات النظرة المتطلعة إلى بعيد ، ثم هذه التمنمة التى شاعت فى لوحاتها الاخيرة وكأنها نوع من الادراك بأن الطريق طويل ، ثم هذا الاحتفال بالمرأة الشعبية المصرية فى لوحاتها وكأنه جزء من وعيها بالظلم المزدوج على تلك المرأة فى مجتمعنا .

وعلى قدر اهتمامها بالرسم كانت إنجى واسعة الثقافة تقرأ كثيرا وتناقش كثيرا ، وكثيرا ما طالت نقاشاتنا فى مرسمها بمنزلها . وعندما قامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية كانت إنجى واحدة من مؤسسيها ، وظلت مواظبة على حضور اجتماعاتها الاسبوعية والمساهمة فى نشاطها وفى إصدار مجلتها « **المواجهة** » حتى رحيلها .

ولقد خسرنا برحيلها أعظم خسارة ، وكانت الخسارة مزدوجة لاصدقائها الشخصيين وأنا منهم – لكن إنجى أفلاطون كانت من هذا الجيل – جيلنا – الذى بدأ يجمع أوراقه استعدادا للرحيل ، ويتطلع الى الخلف متساءلا إن كان قد ادى واجبه بما فيه الكفاية !

وأحيانا بدا لى انها كانت تحس فى أعماق نفسها بدنو الرحيل . ففى آخر مرة زرتها فى المستشفى حاولت أن اسرى عنها قائلا « **شدة وتزول** » ، لكنها نظرت إلى بعين مفتوحة وأخرى أغلقها المرض وقالت وعلى شفتيها شبه سخرية خفيفة « الخوف ان أزول أنا لا الشدة » .

وغادرت المستشفى مثقل القلب ، وسافرت الى بغداد فى اليوم التالى ، وقلت لها مشجعا وأنا أودعها : « سوف أزورك فى المنزل عند عودتى » . وعندما عدت كان المرض قد ثقل عليها ونقلت الى غرفة العناية المركزة ، حتى جاء النبأ التعيس برحيلها .

إن المهم الآن هو أن نحافظ على ذكراها من خلال المحافظة على تراثها ... لوحاتها الجديرة بأن تحفظ فى معرض دائم خاص بها ، مذكراتها ، كتاباتها الغنية ... الخ .. ولن يغفر التاريخ لاصدقائها ان اهملوا هذه المسئولية .

وداعا إنجى أفلاطون .

وداعا أيتها الصديقة المناضلة الفنانة العظيمة .

وداعا يا صاحبة القلب الحكيم .

صور من إنجى

د.فوزى منصور

عرفتها بشكل مكثف فى أوائل النصف الثانى من الخمسينات : فى أول فرصة أتيحت للعمل الجماهيرى العلنى على نطاق واسع بعد سنوات القحط والإرهاب السياسى التى ميزت الفترة الأولى لثورة ٢٣ يوليو .

كان الدستور الجديد الذى أعطى للمرأة للمرة الأولى حق الانتخاب والترشيح لمجلس الأمة قد أعلن ، وتقدمت سيزا نبراوى لدائرة مصر القديمة . واشتركتُ مع إنجى فى عضوية اللجنة التى تكونت لمساندة ترشيح سيزا ، وكانت اللجنة تجتمع ساعات طويلة يوميا تقريبا ، ويتفرق أعضاؤها بعد ذلك للقيام بمختلف التكليفات التى تتطلبها إدارة معركة انتخابية اندفع الجميع إليها بحماس بالغ بعد سنوات الحرمان الطويل من العمل وسط الجماهير .

وقد كانت هناك كل الأسباب التى تبرر أن تكون مشاركة إنجى قاصرة على الأكثر على مستوى التخطيط والإشراف : كان زوجها ورفيق صباها ونضالها المرحوم الأستاذ محمد محمود أبو العلا قد أفرج عنه من أسابيع قليلة بعد حبس طويل قاس شديد القسوة عليه وعليها ، وكانت لها نشاطاتها المتعددة فى مجالات أخرى . لكن ، كما يدرك كل ثورى حق ، كانت أفراحها العامة بالحرية والانطلاق إلى العمل السياسى الجماهيرى هى المعادل الطبيعى والمكمل لأفراحها الخاصة بعودة زوجها الحبيب : لم تتخلف إنجى قط عن اجتماع ، وكانت أول من يحضر الاجتماع وآخر من يغادره ، وأقدر من يقود المناقشة برقة ولباقة وحزم نحو المسائل العملية المباشرة التى تتطلبها المعركة الانتخابية .

كانت تشارك بيديها وفنها فى إعداد اليافطات والملصقات والشعارات ، وكانت تشارك بخبرتها السياسية والتنظيمية فى وضع خريطة للتجمعات الجماهيرية والسكانية بالدائرة ورسم

الخطط لتفطيتها . وكانت دائرة مصر القديمة تضم إلى جوار الأحياء الشعبية كالبساتين ومارجرجس وغيرها حتّى « معادى السرايات » . وعندما بدأ توزيع العمل داخل الأحياء السكنية على أعضاء اللجنة ، بدا للجميع أن « معادى السرايات » هى الحى الطبيعى لنشاط إنجى ـــ بدا ذلك للجميع ماعدا إنجى التى كانت سريعة إلى التنبيه الى ضآلة عائد العمل السياسى لصالح اليسار فى منطقة مثل معادى السرايات ، حتى ولو كان المرشح سيزا نبراوى صاحبة الإسم العريق . وكانت حاسمة فى الإصرار على المشاركة المنتظمة فى العمل داخل أكثر الأحياء شعبية ، ليس بدافع الفضول أو الرومانتيكية الثورية أو حتى محاولة الاستكشاف والتعرف من الخارج على نحو ما يفعل « المستشرقون » الاجتماعيون من بعض مثقفى اليسار وطلاب وأساتذة علم الاجتماع فى جامعاتنا ، ولكن لأنها كانت تشعر بشكل غريزى تلقائى لا تكلف فيه ـــ ولا أعرف إلى الآن كيف ، رغم كل عقبات النشأة الأولى ، تولد لديها ونما حتى أضاء كل جوانب شخصيتها ـــ أن هؤلاء ، وخاصة النساء من بينهم ، هم « ناسها » وأنها قادرة على الاتصال الفورى المباشر بهم .

باختصار ، كان أول مايشعر به المراقب ، عندما تبدأ تتراجع الدهشة الأولى لسحر جمالها الأخاذ وشخصيتها الرقيقة الآسرة ، هو العجب المزدوج : كيف استطاعت ، وبهذه البساطة المعجزة ، التحرر من كل عقد وتعقيدات المنتمى اليسارى ذى المنبت الأرستقراطى ، وخاصة فى ظروف أنتجت العديد من المثقفين ذوى المنابت البرجوازية الصغيرة الريفية أو المدنية الذين توهموا أن يساريتهم لن تتجلى فى كامل بهائها إلا إذا أحاطوها طول الوقت ومهما كانت المناسبة بنسيج محكم الاصطناع من الأصول والصلات الأرستقراطية ؟

ثم كيف استطاعت ، وهى التى تحولت إلى أسطورة فى حوالى سن العشرين بفضل نضالها فى الداخل وفى المحافل الدولية ، وظلت هذه الأسطورة تنمو بعد ذلك دون جهد أو افتعال منها أو أدنى ممارسة لفنون العلاقات العامة التى أصبحت من لوازم العصر ، كيف استطاعت أن تنجو تماما ـــ على خلاف المألوف فى مثل هذه الحالات ـــ من أن تصبح أسيرة أسطورتها الذاتية وتتحول إلى ظل تابع لها ؟

★ ★ ★

ثم مضت أعوام التفاؤل الذى كان يرفض قبول حدود الواقع : أعوام تأميم قناة السويس والانتصار السياسى على العدوان الثلاثى ، وتمصير العديد من المصالح الاستعمارية المكبلة للاقتصاد القومى ، وتحول مصر إلى منارة التحرر الوطنى على المستوى القومى والعربى والأفريقى. مضت هذه الأعوام ، وأصبح واضحا لكل من يريد أن يرى أن الماركسيين ليسوا جزءا من السلطة أو على

أطرافها أو حتى مقبولين على سبيل التسامح منها كما كان يقال أحيانا فى هذه الأعوام التى لم تشهد قط إفراجا عن واحد من المحكوم عليهم فى قضايا التنظيمات الشيوعية ولو بانقضاء نصف المدة أو ثلاثة أرباعها أو بمناسبة الأعياد كما كان يفعل روتينيا بالنسبة لمجرمى القانون العام . وعندما وصل الصراع بين الرؤى المختلفة لمستقبل الثورة والوطن العربى الى منعطف شديد الحدة لأسباب ليس هنا مجال الدخول فيها ، أرسل عبد الناصر — دائما الفارس الشهم الذى لم يخدع قط شخصيا أحدا من الماركسيين بالنسبة لنواياه نحوهم — إنذارا صريحا فى خطاب علنى ألقاه فى بورسعيد فى ديسمبر ١٩٥٨ ، لم يكن ينقصه إلا أن يرسل على يد محضر إلى كل ذى شأن ، ثم صدق وعيده فألقى القبض على عدد كبير من قادة اليسار فى منازلهم فى فجر اليوم الأول من يناير ١٩٥٩ .

وكانت إنجى من القلائل الذين استخلصوا مغزى هذا الدرس ، وطابقوا بين فهمهم النظرى وحياتهم العملية . فعندما تكررت الحملة مرة أخرى فى مارس ١٩٥٩ وكان اسمها ضمن قائمة المطلوبين هذه المرة لم يجد طارق الفجر إنجى فى منزلها : كانت قد اختفت تماما من محيطها العائلى والاجتماعى ، ومضت تتنقل متنكرة بين مدينة وأخرى من مدن مصر ، ثم أصرت على العودة إلى القاهرة لكى تكون قريبة من مركز نشاطها السياسى ، واستقرت فى منطقة شديدة الشعبية من أطراف شبرا (ولم ترتكب بذلك خطأ روزالوكسمبرج التى أقامت فى حى شديد البرجوازية لم يرفع إصبعا للدفاع عنها عندما صرعتها جحافل اليمين فى ١٩١٨) واستمرت هناك حتى قبض عليها فى الشارع فى حى روض الفرج متنكرة فى ثياب شابة ريفية ، قبض عليها لا لخطأ فى حساباتها أو تحركاتها ولكن لوشاية قام بها شخص كان قد وقع تحت سيطرة رجال الأمن .

وأنا أعلم علم اليقين أنه كان فى استطاعتها ، دون مخاطرة ، الهرب خارج مصر خلال هذه الفترة . لكنها رفضت الفكرة ، رغم تساقط الرفاق من حولها واحدا بعد الآخر ، وإدراكها المؤكد أن المسألة مسألة وقت حتى تلحق بهم . ولم أعرف قط ما إذا كان العامل الحاسم فى اتخاذ هذا القرار هو الايمان الذى لايتزحزح بجدوى ماكانت تقوم به رغم كل الدلائل المثبطة ، أو الكبرياء الداخلية التى ترفض أبدا التسليم بهذا النوع من الهزيمة ، أو الولاء المطلق لرفاق ورفيقات غيبوا وراء الأسوار ولم تشأ أن تتخلى حتى عن القرب المكانى منهم . لم أناقشها أبدا فى أسباب قرارها ، فهناك من القرارات المصيرية ماتبقى ، وينبغى أن تبقى ، أسبابه مغيبة داخل مكامن النفس ، مغيبة حتى عن صاحب القرار نفسه ، حتى ولو كان أكثر الناس رشادا وعقلانية ...

* * *

بعد سنوات أربع أو خمس عاد من تبقى من السجون والمنافى عودة الجيوش المنتصرة المنهزمة : المنتصرة لأن القوة المادية الغاشمة والتعذيب والحرمان الطويل لم تستطع أن تجبرها على الاستسلام

والاستنكار ، ولأن الشعارات التى حاربت تحت لوائها أصبحت الآن على لسان الجميع بل وأصبحت دليل عمل الثورة وميثاقها (قارن بقصة أهل الكهف) ؛ والمنهزمة لأنها كانت تدرك بحسها الطبقى أو بوعيها العلمى أنه بين الشعارات المعلنة والإجراءات المطبقة وبين التحول الاشتراكى الحقيقى كان يمتد خندق عميق عميق حرمت عليهم محاولة إقامة الجسور من فوقه أو حتى الاقتراب منه إلا ليقول الواحد منهم كلمته عن كيف يمكن رأب الصدع ثم يمضى منفردا ، كل إلى سبيله . وانعكس ذلك جميعه على روابط العائين وعلاقاتهم فى كل اتجاه ...

وعندما سقطت مصر كلها — فى ٥ يونيو ١٩٦٧ — فى هذا الخندق العميق المظلم كانت إنجى فى باريس ، ومن هناك كتبت فى رسالة خاصة مؤرخة ٢٢ يونيو ، لاشك فى أن العديد من أصدقائها فى مصر تلقوا رسائل مماثلة لها فى الفترة ذاتها ، تعبر عن وقع الهزيمة عليها :

« هذه الرحلة التى كانت تبدو فى البداية واعدة وغنية بالتجارب بالنسبة لعملى وتصويرى فى روما ثم فى باريس ، تحولت بعد هذه المؤامرة الوحشية ضد وطننا إلى كابوس حقيقى ومصدر للقلق الدائم . وكما تستطيع أن تتصور ، فإن البعد عن الوطن الذى مر ولايزال يمر بلحظات على هذا القدر من الخطورة أمر فظيع جدا وغير قابل للاحتمال. إن هذه هى المرة الثانية فى حياتى التى أشعر فيها بهذه المهانة العميقة ، وأستطيع أن أتصور أيضا ماتشعر به (وإن كان الوجود فى ميدان المعركة، وبين الجماهير ومعها، قادرا على أن يخفف من هذه المشاعر). فى باريس كانت السلوى الوحيدة لى أننى عثرت بالصدفة السعيدة على بعض الأصدقاء: خالد، فؤاد، لطفى ، سيد أحمد،.... رغم الموقف الرائع للحكومة هنا وخاصة ديجول فإن الهستيريا المناصرة للصهيونية والعرقية سيطرت على الرأى العام والصحافة بشكل مروع ومُغيِظ . كان الشيوعيون وبعض المثقفين اليساريين الذين يعدون على الأصابع رائعين ، وحاربوا كالأسود لمواجهة حملة التشهير التى قامت بها الرجعية واليهود (الذين يبدون كما لو كانوا أصبحوا أغلبية فى فرنسا!)، وأنا أقضى وقتى فى المشاجرة مع الجميع . ويبدو أن معرضى الذى يبدأ فى ٢٨ يونيو تحت رعاية سفير ج.م.ع. سيكتسب بالضرورة طابعا سياسيا أكثر منه ثقافيا. ذلك أفضل ، أليس كذلك ؟ بعد ١٨ سنة من الغيبة عن فرنسا ذلك ولاشك إنجاز ما ؟ طبعاً بمجرد انتهاء المعرض سأعود فورا إلى وطنى العزيز ... »

★ ★ ★

أبريل ١٩٨٩ . استأذنت فى الدخول إليها بالمستشفى فأذنت لى . بدا ــ كما لاحظ أحمد بهاء الدين من قبل ــ كما لو كان المرض قد زاد جمالها وزادها شفافية . قالت بصوت مهموس : « **أيام حلوة وأيام مرّة** » . ظننت فى هذه الاشارة البارعة إلى عنوان فيلم كانت فى الشهور الأخيرة تتحدث عنه كثيرا بإعجاب ، بشارة العودة ــ رغم مرارة الإشارة ــ الى دنيا الناس ، خارج المستشفى وخارج المرض ، وباندفاع أحمق لبست مسوح الواعظ والطبيب . ذكرتها بعبارة ناظم حكمت التى كانت دائما ترددها عندما تقسو الظروف « إن أسعد أيامنا هى تلك التى لم نعشها بعد » . أكدت لها أن الإرادة القوية والتمرين الدءوب كفيلان بالتغلب على كل مابدا من عوارض المرض . ردت علىّ بكلمات ثلاثpour quoi faire?. فاجأنى استخدام الفرنسية ولم تكن تلك عادتها معى ، لكن لم تكن هناك كلمات ثلاث باللغة العربية يمكن أن تحمل كل مانبوء به هذه الكلمات . فأجانى التساؤل ذاته وتاه الحديث بعد ذلك فى مسالك شتى ...

فى زيارة أخيرة كانت هناك محاولات دءوبة من هيئة التمريض المحيطة بها لخلق جو بادى الاصطناع من المرح . تذكرت أن لينين ، وكان قد تعرض للاصابة ذاتها فى آخر حياته ، كان يشكو مر الشكوى من جو المرح المتفائل الذى كان أطباؤه وممرضوه يفرضونه عليه، وانسحبت فى هدوء وعجز.

* * *

فى السنتين الأخيرتين كانت تتحدث كثيرا عن إقامة متحف يضم أعمالها ، وأظنها ذهبت عدة مرات مع بعض الأصدقاء لمعاينة قطع من الأرض يمكن أن يقام عليها المتحف فى منطقة دهشور والحرانية . كان المشروع فى ذهنها يتسع تدريجيا لكى يحتوى أيضا على مرسم يمكن أن يقيم فيه لفترات محدودة الفنانون التشكيليون الذين يستشعرون الحاجة الى الخلوة إلى أنفسهم وعملهم.

كنت أناقشها فى « اقتصاديات المشروع » استجابة لرغبتها ، دون أن أدرك أبدا وجه الإلحاح ، بل والعجلة ، فى دراسته ، فقد كنت أشعر أن مرسمها الخاص فى منزلها يؤدى وظيفة المعرض الدائم لعملها ، لكن يبدو أنها ــ رغم انشغالها فى الأسابيع الأخيرة السابقة على المرض بمشروع الستائر الداخلية التى تزين أبهاء دار الأوبرا ــ كانت تشعر أن عملها قد اكتمل ...

بعد أن سجلت بطريقتها الخاصة فى المراحل السابقة من عملها وعلى هذا النحو الذى لن يُنسى أو يمحى أبدا لحظات النضال الاجتماعى والوطنى والقومى المتتالية ، كانت قد انصرفت بكل قواها إلى تسجيل مابقى حيا دائما، ومن ثم موحيا بالثقة والأمل ، من مصر : أرضها وسماؤها ونيلها ونخيلها وجلاميدها الصلبة الصادمة : من سيوة والواحات الأخرى إلى سيناء؛ من حقول الفلاحين فى الوجه

البحرى والصعيد الى نجوع أسوان والنوبة ، وكانت تبذُر على لوحاتها أقرب ناسها إليها : نساء مصر العاملات الدءوبات الصبورات ، وتغمر ذلك كله بضوء داخلى يطرد كل عوامل اليأس .. إنه ـ دون ريب ـ هو ذات الضوء الداخلى الذى غمر دخيلة نفسها منذ البداية وقاد كل خطى حياتها ...

في مثل هذا المتحف الحى ستبقى حياة إنجى الفريدة ، التى كانت محكومة كأى عمل فنى عظيم بضرورة داخلية لافكاك من الاستجابة لها ولاسبيل إلى الانحراف عنها ، أعظم أعمال الخلق والإبداع التى قدمتها . وستكون اللوحات التى رسمتها ، وربما بوجه خاص اللوحة أو اللوحتان الكاشفتان الصادقتان اللتان رسمتهما لنفسها ، ثم الفيلم الملهم ذو الإيحاءات المأساوية الذى سُجل لها ولعملها قبل عامين من رحيلها ، مجرد بدايات لمحاولة التعرف الحقيقى عليها ؛ وما اشد حاجة مصر الآن ، ما أشد حاجة الأجيال المتعاقبة من شابات مصر وشبانها لهذا التعرف .

إنجى أفلاطون : فى بداية الإنتماء

د . أمينة رشيد

غيرت بعض الكتب مجرى حياتى ، وبعض اللقاءات ، كان منها تعّرفى على إنجى أفلاطون . كنت فى سن المراهقة ، فى الرابعة عشر أو الخامسة عشر من عمرى ، لاأتذكر بالضبط . لم أشعر فى البداية بألفة تلقائية بيننا . كنت أقرب لأمها « بولى » التى كان يجمعنى بها حب مشترك للكتب والأدب ونظرة ما لكثير من أمور الحياة . بدت لى إنجى فى الأول بعيدة ، باردة ، كأنها تسكن برجا من الكمال ، فوق الإنسانية العادية ــ كانت الفنانة الملتزمة والمرأة المستقلة والشيوعية الثائرة : لم أستطع فى الأول أن أقترب من الانسانة .

ثم استوقفنى أسلوبها الخاص فى الحديث . كان كلامها قليلا ، ذكيا دائما ، متجاوزاً للأمور التافهة ، لايعرف النميمة والثرثرة . لم تكن أبدا تتكلم عن الناس بصفة شخصية . وكانت مع ذلك شديدة الوعى بسخرية المواقف وهزلية الأحداث . كان كلامها يكشف الخلل دون أن يمس كرامة أحد . وسرعان مااكتشفتُ وراء حسها النقدى طاقة مبدعة وحبا أصيلا للحياة . وفى لحظة إقتراب مفاجىء عبرت عن عشقها هذا : « لذلك تبدو لى الأشياء هكذا قاسية عندما تؤلمنى الدنيا » . ومنذ هذه اللحظة جمعنا دائما الايمان بالحياة .

اقتربنا فى ظروف سياسية خاصة . كانت فترة حرب الجزائر والعدوان الثلاثى على مصر فى ١٩٥٦ . عملت مع إنجى فى إحدى لجان « المقاومة الشعبية » . وتحولت الصورة المثالية إلى مرأة نشيطة ، فعالة ، بسيطة ، فعلها ذكى مثل كلامها ، تستمع إلى الناس وتعرف كيف تقدر حدود الظرف وإمكانياته . لم تعش « اللجان الشعبية » كما أهدرت كل المنظمات الشعبية فى تاريخنا الحديث . ومثلت لى التجربة مع ذلك بداية طريق نحو الإنتماء ، تعثر الكثير فيما بعد رغم أنه بقى محوريا فى حياتى ، أبعد عنه وأتعرج عنه وأرجع لصوابه دائما ــ ولعبت إنجى دورا فى هذا التاريخ .

فى ١٩٥٧ ، عندما اكتسبت المرأة حق الانتخاب ، كان هذا الحق اختياريا . أى أنه كان على المرأة التى تريد ممارسة حقها الانتخابى أن تقوم بمجهود إستخراج البطاقة ، كتابة الطلب ، التوجه إلى القسم الخ . فقمنا مع بعض النساء ، ممن تبقين من لجنتنا الشعبية ، بجولات فى الأحياء كى نساعد النساء فى إجراء هذه العمليات . وقمت بكثير من هذه الرحلات مع إنجى ، نطوف الأحياء شارعا شارعا ، ندخل فى كل بيت . نتكلم مع المرأة ، يناقشنا بعض الأزواج رافضين أو مشجعين ، تنصحنا بعض « الحموات » فى لهجة عتاب بأن نرجع إلى بيوتنا ونترك السياسة للرجال . أتذكر عيوناً مليئة بالأمل أو برعشة الخوف ، أتذكر التوهج الذى كان يسكننا ، وبنفوسنا الشعور الصلب بأننا سوف نغير الحياة ، وكانت الحياة وحدة بلا تجزؤ ، أتذكر السماء التى كانت صافية ، دافئة ، فوق رؤوسنا ، وأملنا يملأ الشوارع ، وأتذكر الإحباط الذى جاء بعد التألق .. أتذكر إنجى التى أعطت لى يدها فى تلك الفترة ، أعطتنى ثقة اعتززت بها كثيراً ، ملأتنى بالقوة فى لحظات الضعف ، أعطتنى أملاً فى صميم اليأس .

كانت ظروفنا الخاصة متعسرة . توفى زوج إنجى فى هذه الفترة ، أو قبلها بقليل ، وكنت أنا قد دخلت الجامعة ، ونضجت بعض الشىء فى عملية رفض طبقى أرهقتنى وكادت تمزقنى . كانت أمور مختلفة تتداخل فى نفسيتى فى تلك الفترة ، وساعدتنى صداقة إنجى على فرز الأشياء : « سوف تعيشين مع مصريين حقيقيين وسيساعدك هذا على بنائك الأصيل » .

فى ١٩٥٩ اختفت إنجى ، بعد أن طُلب القبض عليها . وكنت من القليلين الذين عرفوا مكان مخبئها ، فى شقة فقيرة من حى شعبى . كنت « أوصل » بينها وبين والدتها الأخبار ، الأشياء المادية ووصَّلت إليها أيضا ، رغم الخطورة ، كراساتٍ ، ألواناً ، لوحاتٍ ، كى تستطيع أن ترسم ، وكان عندها رغبة شديدة فى ذلك . كنت أقضى معها أياما طويلة فى مخبئها ، وتمتد الساعات فى السهرة . كنا نتكلم فى كل شىء : تاريخ مصر ، فائض القيمة ، الاغتراب الطبقى ، أمورنا الشخصية ، مراحل تطورنا . فهمت فى هذه الفترة أكثر من أى وقت آخر مدى شجاعة إنجى وصلابتها ، وحنانها أيضا ، كما تأكد لى عشقها للحياة وهى فى هذا الظرف محرومة من كل شىء فى الحياة . وعندما كنت أتركها وأرجع إلى بيت أهلى فى ليالى فبراير اللاسعة ، كان يصاحبنى رعب يتسلل إلى عظامى وأنا جالسة فى الأوتوبيس الفارغ الذى كان يأخذنى من شبرا إلى الإسعاف ، ثم من الاسعاف الى الزمالك . وفى نهاية الرحلة مع ذلك ، أشعر بدفء لا حد له ، أشعر بأمل يقفز فى صدرى ... وعندما قُبض على إنجى فى مخبئها ، شعرت كأن نورا ما قد انطفأ فى حياتى ، نفس الشعور الذى انتابنى عندما عرفت خبر وفاتها ... تفرقت طرقنا بعد ذلك ، دخلت إنجى السجن وسافرت أنا إلى فرنسا . ثم التقينا فى ظروف أخرى .

وكانت فى قلوبنا نفس الشعلة وكان نفس العشق للحياة . لكن الحياة كانت قد تغيرت ، اكتسبت نضوجا وربما ثراء ، لكنها فقدت وحدتها الممتلئة : وكان قد شرخها التجزؤ .

دراسة

سؤال الشهادة الرّوائية

عُبد القادر الشاوى

فى مفهوم الشهادة :

قلّ أن تجد الروائيين العرب من شهد لناقده (للناقد) بحظ من القيمة فيما يصدر عنه من نقد ، بصرف النظر عن أدواته ومصطلحاته الإجرائية أو موقه الآيديولوجى . واذا كان الناقد يهدم ، مبدئيا ، بالنص لأنه مجال نقده ، ولا يتصرف بالتحليل النقدى إلا فى أجوائه السيميائية ، فإن الروائى عندما يجد فى الناقد ضالته تأخذه (الغيرة) على نصه ويطعن فيمن انتهك حرمته ، فيحول الكلام عن مجراه الثقافى إلى خصومة ، جاعلاً من نصه صنواً لذاته ، ومن ذاته رديفاً لنصه . وهذه حالة واحدة فقط ، وقد تكون محدودة الأثر فى الوضع الثقافى العربى العامْ . على أن هناك حالات أخرى أجد ما يدل على بعضٍ منها عندما يكاشف الروائى نقاده وقراءه وعموم من يتابع أحوال إبداعه برأى فى تجربته الروائية . وإذ يختلف المنطلق تختلف النتيجة بالطبع . فالروائى فى هذه الحالة لا يرى ناقداً بعينه ، وانما مشترطات وضع ثقافى يفرضُ عليه أن يضىء تجربته الإبداعية ، أو جوانب منها ، وكأنه يجيب على أسئلة مصادرة أو مفترضة ، فيقرر بذلك ما لا يمكن لأحد غيره أن يراه من قرارات ومواقف تشمل مختلف الميادين والقضايا التى تهم تجربته . ولكننى أزعم مع ذلك أن موقفاً كهذا ، بغض النظر عن دواعيه ، يستهدف الناقد إياه قبل أن يكون للقراء ضرباً من البوح أو الاعتراف أو الشهادة ، وآية ذلك أن الناقد

العربى فى عرف الروائى العربى - وهو الموضوع لا غيره - يمثل ، من الناحية النظرية على الأقل ، « رقابة ثقافية » ذات بُعد رمزى مُدْرك . وهو تمثيل عرفى لأن الناس والمثقفين أساساً ألفوا أن يروا فى الناقد « دركياً » أو « شرطياً » يترصد أعمالهم ويتطاول على بنات أفكارهم ... الخ . واذا كان من الحق أن نعترف بأن هناك ضروباً وأفانين من النقد لا تختلف فى شىء عن (إشارات المرور) بسننها المعروفة والمتداولة - وهو ما سهل شيوع الاعتقاد المومأ إليه - فليس الأمر دائماً على هذا المنوال إلا من باب التحايل على أهمية النقد ودوره ، كالتحايل على أهمية الرواية ودورها بالطبع ، فى حياتنا الثقافية العامة .

والواقع أن هناك علاقة غير سوية تطبع الواقع الثقافى على هذا المستوى ، فهل يمكن أن نعتبر ذلك مدخلاً لبسط عناصر الشهادة التى يقدمها الروائى ، ضداً على الناقد ، حول تجربته الروائية ؛ وهل يمكن لهذه الشهادة أن تؤسس خطاباً ذاتياً حول « هوية » التجربة الروائية ، فتحجّم من دور الناقد أو تقلل من (فاعلية) نقده ؟

سؤالان سوف يتضح الجواب عنها تدريجياً ، ولكننا نود ، فى سبيل تحديد الموضوع ، تقديم بعض الأفكار الأولية حول معنى الشهادة الروائية أولاً ، وفى مدى اختلافها مع النقد ثانياً . وهو ما يجب أن ننطلق فيه من الاعتبارات التالية :

١ - إن الشهادة (الروائية) مرحلة فى تجربة أدبية - روائية ، يصبح المبدع على وعى بها وبأهميتها عندما يحقق قدرا من التراكم يبرر ، هو نفسه ، إنجاز خطاب مفسِّر ، يتولى ، فى عرف صاحبه ، إعلان موقف (مواقف) أو بيان قضية (قضايا) أو ما يشكل فى عمومياته وجهة نظر فى التجربة الروائية الخاصة .

٢ - والشهادة أيضاً وعى ذاتى بأهمية تحقيب أطوار التجربة الروائية . لأن الروائيين ، كما سنرى ، غالباً ما يرسمون فى حديثهم عن ذلك مراحل ويحددون فترات ، بالسلب أو بالإيجاب ، فى سبيل إنجاز « كرونولوجيا » دالة بتواريخها وأحداثها .

٣ - ونحسب ، أخيراً ، أن الهدف من الشهادة هو استظهار موقف فكرى عام ، يخاله الروائى موضوعياً ، ويقصد به إشعار القارىء بما حققه وأنجزه . وهى محاولة كثيراً ما تأتى مطبوعة بالتصور الذاتى ، يحكمه على وجه الخصوص الموقع الذى يمثله الروائى فى ساحة الثقافة والإبداع .

لقد فسرنا الشهادة على أساس الاتفاق ، ونعنى بذلك موقف الروائى من نفسه ، ذلك أنه يطابق هنا بين ذاته وانتاجه وبين تجربته الثقافية وحياته العموميه . أما إذا قلّبْنا المسألة على وجه الاختلاف رأى فى تعارض الشهادة مع النقد (دون أن نعدم وجود حالات اتفاقية بهذا الصدد) ، أو الاختلاف الحاصل بين الرؤية التى يصدر عنها الناقد بوصفه محلل النص ، وتلك التى يصدر عنها الروائى بوصفه منتجه ، فللمسألة هنا ، كما أرى ، بعض التميز . من ذلك مثلاً أن الشهادة لا يمكن أن تصدر إلا عن الشاهد ، فهو الذى يحبك منطوقها ويضفى عليها طابع الاعتراف الطوعى المحمل بالإشارات المراد تبليغها إلى طرف يعتبر ، مبدئياً ، فى(الحياد) ، أو لا يحكم إلا انطلاقاً من المصادر المتوفرة لديه . أما الاختلاف الثانى فإن الشهادة ، اعتباراً لما ذكر ، تتم بطريقة اختيارية .

فهي ليست مملاة من الخارج مع أنها قد تكون ذات مقصد واضح إذا تدبرنا امرها من زاوية أخرى . ويصدر هذا الاختيار عن استراتيجية معينة تريد الإقناع أو التوضيح أو الإضافة وربما التميز أيضاً ، على اعتبار أن لكل شهادة منطقها النوعي الخاص . وهي في الأخير ذاتية بالمعنى الذي يفيد أنها تحلل ، في التعبير عن مرادها ، من جميع الأعراف المقيدة لحرية القول ، فهي لهذا لا تصدر عن الذات وكفى ، ولكنها ، بالإضافة إلى ذلك ، تتلون بأحاسيسها وتطلعاتها الواعية واللاواعية .

الروائي العربي : من التجربة إلى الموقف :

تكلمنا في الفقرة السابقة عن معنى الشهادة الروائية بتعميم مقصود ، وقصدنا أن نجعل للموضوع إطاراً « شرعياً » يسوغ الحديث في قضية لم تنل من حظ النقد ، فيما أعلم ، شيئاً ذا بال . وإذا كان النقد الروائي ، نقد الرواية ، قد أوفى في بعض الحالات في تناول مستوى الرواية العربية وطرائقها السردية وأشكالها البنائية .. الخ بحيث أصبح لها تاريخاً مكتوباً ، حقق قسطاً لا يستهان به من التراكم المعرفي . فليس الأمر على هذا القدر من التحديد عندما نجعل الشهادة الروائية ، أو شهادة الروائي العربي ، موضوعاً للبحث والنقاش ، إذ يمكن القول أن النقد لم يعبأ بالمجال النصي للشهادة على أي وجه من وجوهها ، ناهيك عن وظائفها (دفاعية ، اعترافية ، تفسيرية ...) ومستوياتها . ويخيلُ إليّ أن التفسير المباشر لهذا يرتبط بقلة ما صدر عن الروائيين العرب من شهادات ، وأحياناً بالظرفية التي تحول الشهادة ، أنْ وجدت ، إلى تعبير غامض ومختزل عن سياق التجربة الروائية وطرائقها ومضمونها ولغاتها .. فالشهادة تقليد لم يترسخ بعد كمفهوم ونص سيروي إذا جاز لنا أن نعتبرها كذلك . ويمكن أن نلحق بهذا التفسير ما يفيد أن النقاد أنفسهم لايرون في الشهادة نصاً كأي نص ، حسب تحديد « طُدُروف »(1) ، يتضمن مستوياته التعبيرية الثلاثة ، اللفظي (المكون من جميعه العناصر اللسانية الخاصة بالجمل المشكلة له) والتركيبي (العلاقة بين الوحدات النصية) والدلالي (النتاج المعقد للمحتوى الدلالي للوحدات اللسانية) وهو لذلك قابل لأن يخضع لطرائق التحليل البلاغي والسردي والتيماتيكي . وحتى حين نقر بوجود إختلاف نوعي بين النص الروائي ونص الشهادة ، وهو اختلاف بنيوي كما أتصور ، فإن ذلك لا ينفي ، بطبيعة الحال ، ارتباطهما وتشاركهما . على الأقل ، في التعبير عن تجربة واحدة ولو من زاويتين مختلفتين ، خصوصاً - كما في الحالة التي سنحلل بعض عناصرها بعد قليل - عندما تصبح الشهادة بمثابة إضاءة خارج - نصية ، لا أستبعد مطلقاً أن يستعين بها الناقد في التغلب على مرتكزات المتن الروائي .

والواقع أننا إذا قبلنا بالشهادة كنص ، فسنجد فيه من حيث المضمون ، تمثيلاً لا حصراً ، أربعة عناصر متشابكة :

أ - الموقف الفكري ، بحيث يتوخى الروائي تقديم رأي متميز بالحسم فيما يعرض له من قضايا تمثل فحوى شهادته . وهو يقول بهذا الموقف ما يعتبره « حقائق » فكرية مستخلصة من تجربته الروائية كإبداع ، ومن جوده الاجتماعي كمثقف .

ب ـ المحصول الثقافى ، بحيث يستظهر من خلاله تأملات ورؤى توحي بالنضج والتفرد . وقد يأتى هذا الاستظهار بصيغ أخرى ، ولكنه يدلل فى جيمع الأحوال على « رأسمال » ثقافى مستخلص من تفاعل الروائى مع محيطه وإبداعه وقراءاته . ويمكن الاستئناس فى هذا الصدد بما قدمه (ميلان كونديرا) مثلاً فى كتابه الأخير(٢) ، إلى حد أنه أفرد حيزا من هذا الكتاب لمعجم بالكلمات والمصطلحات والمفاهيم التى تتردد فى إبداعه وتشكل مفاتيح تجربته الإبداعية .

جـ ـ وضعٌ اجتماعى ، إذ غالباً ما نجد فى الشهادة ملامح من سيرة صاحبها ، يرصد فيها مجمل أو بعض المؤثرات التى صاغت تجربته . ويتعلق الأمر هنا بالأصل الاجتماعى وبتجارب الحياة وكذا بالدراسة والتعلم ، وفى حدود معينة ببعض الاختيارات الفكرية والسياسية التى ارتضاها لنفسه بحكم تفاعله مع الواقع والعالم .

هـ ـ السؤال المعرفى ، وهو أساس الشهادة ولب مقولها ، لأن الشاهد يقدم بهذا السؤال مشروعه الروائى المأمول . وهو يرتبط لذلك بالأدوات التى يشتغل عليها من الناحية الإبداعية والفكرية ، فكأنه يسطر أمام القارىء المفترض ميثاقاً يرهنه ويسعى إلى الالتزام بفحواه ممارسة وتجريباً .

فالذى يتضح من خلال هذه العناصر أن الشهادة لا يمكن أن تكون إلا وليدة التجربة ، لأنها ليست مرحلة فى الاعتراف فقط بل أساسه ومبرره . وتتحدد هذه التجربة بالزمن الفيزيائى (الطولى) كما بالتراكم المعرفى . ولكن الوعى بالشهادة . من خلال هذه التجربة أيضاً . هو وعى بالموقف المتولد عنها : حيالها وحيال القارىء والمجال الثقافى برموزه وفضاءاته .

الروائى العربى : موقف الشهادة

قد يكون فى هذه البيانات ما سوف يساعدنا ، بوضوح أكبر ، على تحليل معطيات بغض الشهادات الروائية المنتقاة . وهى شهادات يجمع بينها أنها ألقيت فى ندوة للرواية العربية عُقدت فى المغرب (بين ٢١ ـ ٢٤ ديسمبر ١٩٧٩) قبل هذا الوقت بأزيد من سبع سنوات ، أشرف على تنظيمها (اتحاد كتاب المغرب) بتنسيق مع (اتحاد الأدباء العرب)(٣) .

وتستوجب هذه الاشارات ملاحظات أولية لها صلة بالموضوع : فهى شهادات أعدت من طرف أصحابها ضمن تصور مركزى (اتحاد الأدباء) يطرح : قضية الرواية العربية للنقاش بين نقاد وروائيين ـ باختيار مقصود أو بحكم الأمر الواقع ـ من مختلف البلدان العربية . ثم إنها عرضت (أى الشهادات) فى سياق تناول قضية فكرية ـ إبداعية (الرواية) لها بُعد « قومى » يُراد مناقشتها ضمن واقع التعدد والاختلاف (الروايات العربية) من جهة ، واعتباراً أيضاً لما يؤطرها ويساهم فى انتاجها (الواقع العربى ، التاريخ المشترك ، التقاربات الممكنة بين التجارب الثقافية فى العالم العربى) من جهة ثانية . وإذا كان مشكل التمثيل يطرح فى هذا السياق صعوبة منهجية خاصة ، فإننا سنتعامل مع الشهادات الروائية المقدمة كعينات لها قيمة رمزية فى التدليل على مستوى الابداع الروائى كما يتصوره المبدع نفسه .

سننطلق إذن من تحليل سبع شهادات (روائية) لا تمثل على الصعيد العربى إلا ثلاثة بلدان

(المغرب ، مصر ، لبنان) لكل من : أحمد المدينى ، سهيل إدريس ، صنع الله ابراهيم ، ادوار الخراط ، عبد الكريم غلاب ، خناثة بنونة ، عبد الحكيم قاسم . ويلاحظ بالطبع أنه تمثيل جزئى حتى على صعيد البلد الواحد ، ولكنه مفيد كما سيتضح . زد على ذلك أن عامل المجايلة ، إذا ما استثنينا سهيل إدريس وعبد الكريم غلاب ، يحمل قدراً من التداخل والتقارب بين الروائيين ، بحكم البداية المشتركة على الأقل (أواسط الستينات ..) ، ثم إن أغلب هؤلاء الروائيين لهم إنتاج مطبوع ومتداول ، وبعضهم حقق لنفسه شهرة واسعة وفرت له ، رمزياً ، مكانة ومركزاً على صعيد الجنس الأدبى كما على الصعيد الثقافى .

١ ـ عنوان الشهادة الروائية

يحمل هذا العنوان صيغة إشارية للعناوين التى اختارها الروائيون لشهادتهم ، أدنى في توصيف أركان التجربة ـ الشهادة المقدمة . فإذا انطلقنا من الاختلاف أمكن أن نلاحظ وجوهه الدلالية فى استعمال أربعة مفاهيم لا تتكرر فى أى عنوان :

ـ نبضات (خناثة بنونة) ، وهو يحيل فى القاموس اللغوى إلى مجموعة من الدلالات المتراكبة تتباين حسب الاستعمال والسياق ، ولكن أشدها تعبيراً عن المقصدية التى توختها (خناثة) هو القول بالحركة (حركة القلب مثلاً) الدالة على حالة .

ـ ملامح (عبد الحكيم قاسم) ، وقد استعمله الشاهد فى باب الكشف عن بعض مواطن التجربة . وأحسب أنه لا يفارق بذلك سياقه اللغوى المعجمى ، المراد به فى هذه الحالة استظهار محاسن التجربة الروائية (وربما بعض نقائضها) ، ويلحق بهذا أن الجمع (م . لمحة) لا يخالف هذا المرمى إلا من باب التعبير عن التعدد والكثرة .

ـ شهادة (سهيل إدريس) ، ودلالته الفعلية (شَهِدَ) قوية ومفيدة ، سواء بالمعنى اللغوى الذى يفيد (الخبر القاطع) أو بالمعنى الأوسع عندما يراد به الاعتراف والإدلاء .

ـ مفهوم (إدوار الخراط) ، ومعناه الأوضح فى شهادته لا يتجاوز التصور والإدراك ، لأنه يريد به اشراك القارىء فى الرأى الذى كونه عن تجربته الروائية .

أما إذا ذكرنا بحثنا عن وجوه الاتفاق ، وهو ما قصدت به أركان الشهادة الروائية ، فسنلاحظ بدون عناء ، أن مشترطات هذه الأركان تتحدد بثلاثة مفاهيم :

* التجربة : وهى الممارسة الإبداعية بالذات وقد امتدت فى الزمن ، وهى أيضاً تحوى تأريخاً وبداية زمنية وحصيلة فكرية ، فالروائى هنا يقصد بالتجربة عملية اشتغاله المتواصل (أو المتقطع) على اللغة والتخيل والفضاء والشخصية (ات) ، لأنه لا يجب أن يفهم من التجربة أبعد مما تنطوى عليه ، فى سياق بحثنا كما فى منطوق الشهادة ، من خبرة فى التعامل مع حقل فنى ـ جمالى هو جنس الرواية ، يعد بالتخصيص أسّ التجربة وخاصيتها .

* الرواية : وهى مفهوم لجنس أدبى متميز ، لا يعنينا منه الآن إلا سياقه ومحدداته (العربية) . وإذا كانت الشهادة تحيل فى هذا الباب إلى رواية (روايات) الروائى ، إلا أنها قد تفيد أيضاً حالة الجنس الأدبى (الرواية العربية) لأن الروائى لا يتكلم عن نفسه بمعزل عن المؤثرات الثقافية والاجتماعية .. الخ التى تحيط به .

* الأنا : والمراد بها ذات المبدع وشخصيته ، فهو ليس اسماً علماً يدل عليه وكفى ، ولكنه أيضاً حالة وجدانية وثقافية .. بوصفه ممارساً ومثقفاً وروائياً .

ومعنى هذا أن كل شهادة (روائية هي في عرف صاحبها تعبير عن تجربة في نطاق ممارسة جنس أدبي يتولى هو انتاجه وصياغته .. ولهذا اتصفت الشهادة المقدمة بالاحاطة ولو أنها في بعض الأحيان جزئية ومختزلة ، وبالاعتراف . ولكن أيضاً بقدر من التعميم والاطلاق . لأن الروائي لا يعرض آراء وتصورات بل يقررها كإختيارات « وحقائق » خاصة ، مدعماً هذا وذاك بمنطق التجربة أو بعمقها وامتدادها أو بإنتاجها المتواصل أو بالخبرة المكتسبة في التعامل مع جنس الرواية .

٢ ـ مقول الشهادة الروائية

نصل بهذا إلى القول بأن الشهادة في نهاية المطاف ذات منطوق وغرض . فالروائي ، فيما يبدو ، يلزم نفسه بالتعبير عن مشاغله الفكرية وأدوات تجربته وتجريبه بعامة ، عارضاً من خلال ما يقدم به رؤية نسميها روائية . ويتعلق الأمر هنا بمجالات محددة أهمها : اللغة ، التجريب، الشكل والمضمون ، الواقع ، الذات ، النقد .. الخ .

ويمكن تقسيم هذه المجالات إلى قسمين : قسم بنيوي ، يرتبط بالجنس الأدبي الروائي ، وهو ما يسميه (م . باختين)[٤] ب « المواد » ، وهو في معظم الشهادات : اللغة ، الشكل والمضمون ، التجريب ، الذات . وقسم عرضي ، بينه وبين سابقه تماس ظاهر ولكنه مستقل عنه ، ونعني في الحالات المدروسة في الصراع ، الواقع ، النقد ..

ويمكن القول بأن خطاب القسم الأول يتميز بتعبيره عن مستلزمات التصور الذاتي للمجالات التي يُعنى الروائي بانتاج معرفته بها وحولها ، دون أن يفهم من هذا وجود أي تطابق مميز بين ما يعبر عنه وما يحققه في تجربته الابداعية روائياً ، (أي في النص) . وينبني هذا التعبير على التصور وأسلوب التعامل والإحساس ، لأن الشاهد الروائي ، في هذه الحالة ، يقوم من خلال العرض بإختبار أحواله الثقافية والنفسية ، لا إزاء مفهومات مجردة أو خارجية ، بل من خلال (معاناته) لمواده الفنية والجمالية . ذلك أن الابداع الفني كما قال (باختين) له « مظهران تجريبيان : العمل الأدبي المادي الخارجي ، وعملية خلقه (إبداعه) وإدراكه من الناحية النفسية : الأحاسيس ، التشخيص ، الانفعالات المصاحبة له »[٥] .

أما القسم الثاني ، فالشاهد الروائي يتعامل فيه مع ظواهر وعناصر ترتبط بعمله وتجربته من باب ارتباطها وتداخلها أيضاً مع المجال الثقافي الرمزي ، ضمن واقع أشمل هو الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي .. لتشكيلة اجتماعية معطاة ، ومع (العالم) بالمعنى الذي قصده (باختين)[٦] ، ذلك لأن العمل الأدبي « حيٌّ ودال بطريقة معرفية ، اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية ، في عالم حي ودال » (ص ٤١) .

فالشاهد الروائي ، بهذا المعنى ، يدخل في حوار متواصل في إبداعه كما في مواقفه ، مع ضوابط وجوده بعامة ، وهو ما يُخضع رؤيته لمتطلبات التجاوب مع هذا الوجود ، فاعلاً ومنفعلاً .

ونحن نلمس ذلك فى الشهادات المدروسة بصورة تجعل الشاهد أحرص من غيره على كشف مواقفه وآرائه .

٣ ـ موضوعات الشهادَة الروائية

يتسع الموضوع فى هذه النقطة ليشمل ما تدرجنا فى بحثه قبل قليل ، على أن ذلك سيأخذ وجهة أخرى تروم البحث عن موضوعات الشهادة الروائية كما جاءت فى كل شهادة على حدة،مع إيضاح أوجه التقارب أو التشارك بينها جميعاً . وسنعمد منذ الآن إلى وضع جداول بيانية تتضمن ، بصورة مختزلة ، (مفاهيم) أوليةِ نعتبرها بمثابة الكلمات ـ المحاور فى خطاب كل شهادة :

أحمد المدينى		
النقد	ــــــــ	مجافاة
الكتابة	ــــــــ	التفجير
اللغة	ــــــــ	فيض وثراء
الشكل	ــــــــ	تجريب
الواقع	ــــــــ	مندمج
الرسالة	ــــــــ	التعبير عن الرؤية المتغيرة

سهيل إدريس		
النقد	ــــــــ	كراهية
الصراع	ــــــــ	محور
الذات	ــــــــ	مزية (مقرونة بالشفافية)
الواقع	ــــــــ	أزمة (حرية التعبير)

صنع الله ابراهيم		
الذات	ــــــــ	تأكيد وامتحان
الطفولة	ــــــــ	منبع ومنجم
الثقافة	ــــــــ	تلاقح وانسجام
البناء	ــــــــ	وحدة الشكل والمضمون
اللغة	ــــــــ	التعدد ، تطابق اللفظ مع المعنى
النقد	ــــــــ	مجافاة
الروائى	ــــــــ	خيال ، معرفة ، تجريب ، صدق

إدوار الخراط

الحرية	ـــــــ	موضوع أساسى
الواقع	ـــــــ	اندماج (الوقوف على كثرة العالم)
الكتابة	ـــــــ	مسئولية وصدق
الصراع	ـــــــ	حرية ، جمال ، حسن
اللغة	ـــــــ	أداة ، مُقوّم اللا وعى
التقنية	ـــــــ	تجربة وموضوع
الموقف	ـــــــ	مشاركة ، معرفة

عبد الكريم غلاب

الالتزام	ـــــــ	موقف عملى
الكتابة	ـــــــ	لتحويل مجرى التاريخ
الشعب	ـــــــ	التواصل مع عمومه
اللغة	ـــــــ	فن ، وضوح ، واقعية
الانسان	ـــــــ	منطلق ، وهدف
الصراع	ـــــــ	معركة
الواقعية	ـــــــ	الارتباط بالمضمون النضالى
النقد	ـــــــ	بلاغة متخلفة

خناثة بنونة

الذات والموضوع	ـــــــ	معانقة الداخل والخارج
الصراع	ـــــــ	رفض الهزيمة
الواقع	ـــــــ	إخضاع (الواقع) للفكر
الذات	ـــــــ	اهتمام بالتيار الداخلى
اللغة	ـــــــ	جُمَلّ شعرية ، تفجير
التجريب	ـــــــ	البحث عن بديل ، تعدد

عبد الحكيم قاسم

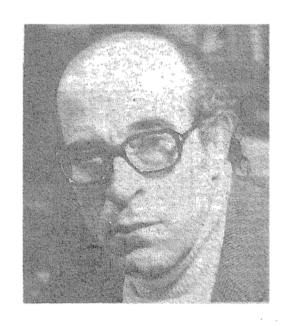
الحلم والواقع	ـــــ	جدل ، مقدرة إبداعية
العالم الذاتى	ـــــ	الانصات للصوت الداخلى
الصراع	ـــــ	التصدى للواقع
المجتمع	ـــــ	الانحياز
اللغة	ـــــ	السهل الممتنع ..

وتنتمى مختلف المفاهيم المعبر عنها ، كما هو واضح ، إلى حقل التجربة الروائية ، لأنها الموضوع الأساسى للشهادة من جهة ، ولأنها بالمثل ، الإطار التجريبى للمارسة المبدع من جهة أخرى . على أنها تبيّن أيضاً أسلوب تعامل الروائى مع (الرواية) كجنس أدبى ومع الأوضاع المحيطة به وبها فى آن . وعلى هذا الأساس يمكن اختصارها ، رغم التعدد الشكلى الظاهر فى خمسة : النقد ، الواقع ، الصراع ، اللغة ، التجريب . وإذا استثنينا مفهوم النقد أمكن أن نجد فيما تبقى من المفاهيم (تداعيات) دلالية تتفرع عنها ، ولها فى كل شهادة صيغة معينة ، ولكنها لصيقة بها أو هى ، بصورة واضحة ، مرجعها (فالواقع) عند أحمد المدينى يتردد باسم (المجتمع) عند عبد الحكيم قاسم ، والصراع عند سهيل إدريس له مضمون مماثل تقريبا عند عبد الكريم غلاب باسم (الانسان) أو (الشعب) . وهو حال (التجريب) عند خناثة بنونة وعند إدوار الخراط ... الخ . على أن هذا التقارب الدلالى بين مستوى المفاهيم المذكورة لا يجب أن يحجب تمايز التجارب الروائية والشهادات المقدمة عنها معاً ، لأن الاختلاف بطبيعة الحال هو مبرر وجودها واستمرارها وفرادتها . بيد أن الاختلاف هذا ، مع ذلك ، يجعلنا نفترض مقدماً أن المجال الثقافى فى العام الذى يتواصل معه الروائى على مستويات متعددة ، سواء على الصعيد المحلى أو على الصعيد العربى ككل . يشكل بالنسبة لمختلف التجارب الروائية وما قيل فيها من شهادات سياقاً واحداً فى تعدده ونسقاك متكاملاً فى اختلافه وتناقضه أيضاً .

أما إذا انتقلنا إلى دراسة المفاهيم فى حد ذاتها فسنجد بينها ، كما أفترض ، ما يميزها عن بعضها بحكم انتمائها إلى حقل معين ، وما يجمع بينها بحكم ارتباطها بتجربة الروائى فى علاقاته (بالعالم) . وأول ما يمكن ملاحظته لذلك هو أن (اللغة) و(التجريب) مفهومان جنسيان (يحددان علاقة الروائى بالنوع الأدبى) وأن (الواقع) و(الصراع) مفهومان إيديولوجيان (يرسمان علاقة الروائى بالتناقض على صعيد الواقع والمجتمع) . بينما يمثل النقد مفرداً مفهوماً جداليأيصور علاقة الروائى بالثقافة . ويمكن بيان ذلك فى جدول على النحو الآتى :

اللغة / التجريب	ــ مفهومان جنسيان	ــ نوع أدبى
الواقع / الصراع	ــ مفهومان إيديولوجيان	ــ التناقض
النقد	ــ مفهوم جدالى	ــ ثقافة

فكيف يتجلى ذلك فى الشهادات المقدَّمة ؟



١ - اللغة :

يربط أحمد المدينى بين اللغة كأداة تواصلية وبين ما يسميه « بالرؤية الابداعية للمجتمع والعالم » بحيث تقوم هذه الرؤية (وسواها من المصادر الثقافية) بتوجيه اللغة وتنظيم نسقها . وهو يأتى بهذا الرأى للرد على خصوم تجربته الابداعية التى جعلت من اللغة أداة التجريب الروائى . وهو إذ يرفض لنفسه تصنيفاً أدبياً محدداً (رومانسية ، واقعية ، رمزية) ويعيب على من أطّره فيه غرابته وشذوذه ، يتحول للكلام عن نفسه كمبدع ينفرد « بالفيض اللغوى والثراء اللفظى .. » . فالمدينى لا يتعامل مع اللغة كحقل دلالى بل كمعجم ، ولهذا أكد بصورة خاصة على دور (الكتابة) فى تفجير هذه اللغة ، أى فى الخروج عن قوالبها الجاهزة دون أن يعطى لهذا الخروج أى بُعد معرفى .

أما صنع الله ابراهيم فيعطى لتجربته اللغوية مفهوماً يقترب ، فى حدود معينة ، مما حدد به (باختين) أسلوب الرواية ولغتها(٧) ، خصوصاً عندما ألح على « التعددية الأسلوبية » (نجمة أغسطس) ، ولكنه فى مستوى آخر يقترب بهذا المفهوم من الطرح البلاغى العربى الكلاسيكى (تطابق اللفظ مع المعنى) ووجه الاختلاف الحاسم بين المدينى وصنع الله يكمن ، بالتحديد فى التمثيل الشخصى لدور اللغة ووظيفتها عند كل واحد منها بحيث يركز صنع الله على « الأسلوب التقريرى » والابتعاد عن « التشبيهات والألاعيب اللغوية والأدبية التقليدية » .

ولا يقتنع المدينى إلا بالتفجير . ويمكن أن نرى فيما يقرره إدوار الخراط عن اللغة موقفاً وسطاً بين (التعدد / صنع الله) و(التفجير / المدينى) ، لأنه أضفى عليها طابعاً ذاتياً ربطها بذاته وحياته (علاقــة تشابك حياتــى) . ثــم حولهــا إلــى مُقــوم مــن

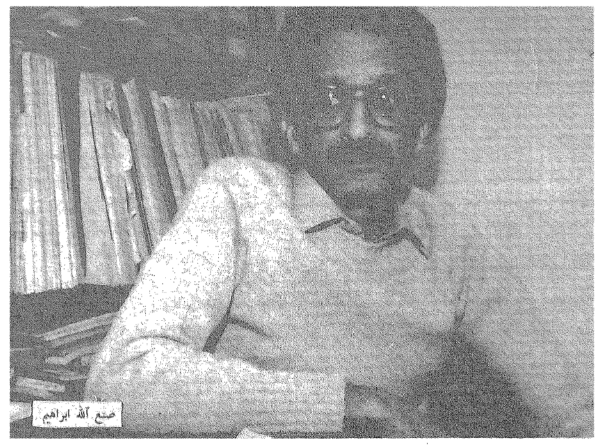
مقومات اللاّ وعى ، لكنه لم يغفل طابعها التواصلى كأداة (اللغة هى الأداة) وجعلها بالنسبة للكاتب

(خامة) يُصَوغ منها عمله .

ويتضح المفهوم اللغوى « العملى » والأحادى فى نفس الوقت عندما يبرر عبد الكريم غلاب حرصه على (العربية الفصحى) كأداة للتواصل ، بدورها فى (التكوين والتوعية) . وهكذا استبعد بصورة طبيعية ، ماعداها من « اللغات » وهو موقف يستهدف (العامية) من جانب ، ويستند أيضاً إلى خلفية إيديولوجية وسياسية من جانب اخر ، عبر عنه بوضوح لا مزيد بعده عندما قال : « الفن الذى لا يحدث تواصلاً مع الشعب عن طريق العقل أو القلب أو العاطفة فن زائف » . ولذلك وجدناه يحمّل اللغة (كأداة إنجاز فى هذه الحالة) ما عبر عنه بالوضوح والواقعية . ويختلف الرأى عند خناثة بنونة ، إذ تحقق قدراً من التوازن بين فهمها لدور اللغة / الأداة واللغة / الذات ، ويعود ذلك ، كما تقول ، إلى تمرسها المبكر بالتجريب اللغوى واعتبارها للطرف المتلقى (القارىء) بوصفه (حالة) وجدانية ، وهو ما حققته فى تركيزها المتواصل على « الجمل الشعرية القصيرة » كأسلوب لاختزال المعانى ، و« كطاقة مفجرة للواقع » ، مراهنة بهذا وذاك على دفع « القارىء إلى عملية التهديم » ، ذلك لأن التواصل باللغة ليس إلا مرحلة فى اتجاه (الفعل) بها . ونجد عند عبدالحكيم قاسم اعترافاً واضحاً بأنه يستعمل اللغة كأداة بين التعقيد والسهل ، بحثاً عن وسيط لسانى يصل بإنتاجه إلى « دوائر القراء » ولكنه لا يجعل من هذا الوسيط (مفخرة) للتجريب والتفجير كما لمسنا عند المدينى وخناثة بنونة . مما دفعه إلى الربط بين اللغة والتجربة الفنية (الروائية) والنمو الطبيعى الذى يحققه المبدع « بدون تكلف » فى ممارسته لهما .

٢ ـ التجريب :

ويستقى التجريب أهميته من أن الروائى يجد نفسه أمام عالم بنائى يحتاج إلى الاجتهاد والخلخلة حتى يحقق بفعله فيه قدرة على الإبداع والتميز . ولا ينحصر هذا التجريب فى البحث عن شكل ومضمون جديدين لجنس أدبى متداول ومُؤسَّس (الرواية) ، بل فى تكوين رؤية جديدة أيضاً . ويرتبط التجريب فى الشهادات المدروسة بالشكل الروائى أو يُفهم كذلك على الأقل . إذ يعتبر المدينى أن « التجريب ليس علمية منفصلة عن رؤية الواقع والعالم » ولذلك فقلب الشكل « ليس صنعة » بل عملية تتولد عن انقلاب فى التصور السائد « للحياة والموجودات والعلاقات .. » . أنه بهذا المعنى علمية داخلية تستند إلى فهم عميق لجدلية الجنس الروائى على صعيد الشكل والمضمون ، بحيث يصعب انتاج شكل جديد إذا لم يقترن بمضمون جديد هو الاخر ، والعكس صحيح . ولا يزيد سهيل إدريس عن القول بأن « الرؤية الموضوعية » للواقع والموجودات هى التى « تفرض » الشكل ، غافلاً فى حقيقة الأمر عما يكون تسميته ، معارضة ، « بالرؤية الذاتية » للمبدع ، وهو حجر الزاوية فى العملية التجريبية كما أعتقد . وإذا كان صنع الله إبراهيم قد افترض للتجريب ، خلاقاً لذلك شروطاً لا يكون إلا بها كحرية الخيال والمعرفة بحقائق الحياة والعلم وقوانين المجتمع والتطور والصدق ، فإنه يقرر بذلك جزءاً مما ابتدعه تجريبياً فى بعض أعماله (نجمة أغسطس مثلاً) ، ولكنه لا يصل بذلك إلى ما يتطلبه التجريب حقاً من قدرة على الابتكار والتميز فى سبيل تحقيق جدلية لا تسعف إلا من أوتى رؤية جديدة ونفاذة للذات وللعالم ، ونعنى بذلك جدلية الشكل والمضمون .



وقد قصد إدوار الخراط شيئاً من ذلك عندما أشار إلى مصادر أدواته التقنية وبحثه التجريبى مركزاً إياها فى مفهومين مترابطين أى (الكيفية) و(الموضوع) أو ما عبر عنه ب « كيفية تخلق التجربة الروائية » وموضوع التجربة نفسها . والأهم من ذلك أن إدوار الخراط يجعل للتجريب مستندات ضرورية وأساسية لا يتأتى إلا بها كقوله (بالإيمان المحرق بحرية الانسان) و(الحس المعذب بالقهر واللهفة اللاعجة نحو الصدق ...) . ولا يتجه غلاب وجهة أخرى إلا من باب اقتران التجريب لديه بما دعاه ب « التأصيل » أى محاولة بناء شكل روائى يأخذ من التجريب ما يحقق له « وطنيته » و« قوميته » ، لأن عبد الكريم غلاب يطرح التاصيل ، مبدئياً ، فى مقابل (الاقتباس) . وقد جاءت شهادته على هذا المستوى محملة بانتقادات مسهبة حول مختلف اتجاهات الرواية المعاصرة . وفكرة «(التأصيل)» فى هذا الباب توازى معضلة البحث عن شكل روائى متميز لا يقترن بغيره إلا فى جنسيته . واكتفت خناثة بنونة بتناول الشكل الروائى فى حد ذاته من زاوية البحث عن بديل له والتحرر من البناء المعمارى العام والتركيز على التعدد (أصواتاً وأرضيات وطروحات ..) وتداخل الأزمنة .. الخ .

٣ ـ الواقع :

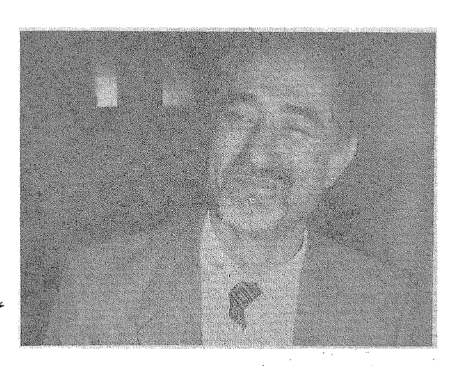
ويُعرض الواقع فى معظم الشهادات فى مقابل (الخيال) . وكذا فى التعبير عن « حقائق » الوضع الاجتماعى والسياسى وغيره ، فهو ليس مفهوماً نظرياً وفنياً ، ولكنه محيط من العلاقات العامة ينسج حول الشاهد الروائى ما يمكن تسميته بالمعيش اليومى والحياتى ، ولذلك فعلاقته به هى علاقة انتماء ومعايشة ومعاناة أيضاً . والاختلاف بين الشهادات فى رسم هذا الواقع وتفصيل مجالاته وبينه وبين النص الأدبى الروائى يبدأ من هنا . إذ يقر المدينى بعدم وجود أى نص « خارج الواقع ولا أى نص منفصل عن زمن الرؤية المتغيرة » ولكنه فى نفس الوقت يعطى للكتابة وجودها الخاص واستقلالها الذاتى ، ولا تتأثر هذه الكتابة ـ النص بالواقع إلا بمقدار ما يتأثر الروائى بمحيطه

فهو موجود ونصه كذلك فى استقلال وتداخل لا ينفصلان . ولكن سهيل إدريس يربط الواقع بظواهره وبصورة خاصة بما يعانيه الكاتب فيه (أزمة حرية التعبير مثلاً) ، بحيث لا يرى للروائى (الكاتب) مخرجاً ، مثله فى ذلك مثل النص ، إلا بقبول التحدى . وهكذا يأتى الانخراط فى الواقع مقروناً بتجاوز الكاتب للمعضلة التى يعانى منها أى بتوفير مناخ حر يسمح له بالتطور ويجيز لكتابته أن تحققه بدون قيود . ويبلغ هذا الموقف بصيغة أخرى درجة من الوضوح عند إدوار الخراط ، خصوصاً عندما يضع فارقاً بينه وبين الواقع المباشر (الفوتوغرافى)

والواقع الحياتى (أو ما سماه بكثافة العالم) . فهو بقدر ما يرفض (رواية التسلية) و (رواية الشعار) و(رواية الضياع فى متاهة اللفظ) . يسلم بدون تردد بأن الرواية يجب أن تقف على (أرض الواقع) وهدفه من ذلك (أن يكون العمل الفنى هذا إسهاماً فى إرساء وتشكيل القيم التى تصوغ العلاقات الاشتراكية) . ومثل هذا الرأى نجده عند غلاب بصيغ إيديولوجية حادة كإختيار أولاً لأن غلاب يعتبر نفسه من أنصار الاتجاه الواقعى (الواقعية الجديدة التى ترتبط بالمضمون النضالى للإنسان العربى) ويرى الكتابة أيضاً إسهاماً فكرياً (لتحويل مجرى التاريخ) فضلاً عن إيمانه بالانسان (كمنطلق وهدف) فغلاب يعطى للواقع بعداً نضالياً ويجعل الكتابة الروائية أداة (للتوعية) .. الخ . وهو أيضاً ما تعبر عنه خناثة بنونة بانفعال واضح ، وخصوصاً عندما تقرر بدون تدبر أن مسعاها فى الكتابة الروائية يتمثل فى (إخضاع الواقع للفكر) . أما عندما تناصر (القوى المظلومة) وتريد (الانتماء إلى الأرض لمعايشة الواقع) فهى لاتخرج بذلك عن الاطار العام الذى أبرزته الشهادات الأخرى . ومع أن عبد الحكيم قاسم يتكلم عن مثل هذه الأهداف بتواضع ملحوظ (كقوله بالانحياز للناس البسطاء ، ومحاولة الالتصاق بواقع الناس) . إلا أنه يضفى على ذلك (جدلية) رآها فى علاقة الحلم بالواقع وينهض هذا الجدل على المقدرة الابداعية التى يتحلى بها الكاتب فى سبيل صياغة واقع متخيل ورمزى يتجاوز الاستنساخ والمباشرة .

٤ ـ الصراع :

إذا كان الواقع ، كما اتضح ، يعنى (المعايشة) فالصراع يكشف عن التناقض : فى علاقة الروائى بنفسه وفى علاقته بالعالم من حوله . وقد وجدنا الواقع أيضاً فى مختلف الشهادات سياقاً ومحيطاً للوجود الشخصى وللإنتاج الأدبى الروائى ، بينما لا يمكن للصراع أن يكون إلا فى نطاق تشكيلة اجتماعية معينة . ويشير أحمد المدينى بشىء من الغموض ، إلى ذلك عندما يصوغ للرواية (رسالة) (كخطاب من الإنسان للإنسانية) متمثلاً فى كتاباته ما يعتبره (زمن الرؤية المتغيرة) ، أو تصورات اختيارية تحدد مقصدية إبداعية من الناحية الإيديولوجية . بينما يحصر سهيل إدريس فكرة الصراع فى ذات المثقف وفكره . وهو ينطلق فى ذلك من تجربته الذاتية التى حكّمت مقولة الصراع فى التعبير عن التمايز والاحتكاك من جهة ، والتناقض من جهة أخرى ، ضمن دائرتين حضاريتين مختلفتين : الشرق والغرب (كما فى الحى اللاتينى) أو فى إطار تجربة اجتماعية واحدة : بين الأجيال (كما فى الخندق العميق) . زد على ذلك أن سهيل إدريس يصرح بمحورية فكرة الصراع فى أعماله ويعتبر نفسه ممسوساً بتناقضات الحياة (باعتباره إنساناً عربياًيعيش كل لحظة من لحظاتها ..) . ويميل صنع الله إبراهيم إلى اتخاذ موقف خاص من الصراع دُفع إليه فى نطاق (تجربته السجنية) وأوجبه على نفسه بعهدٍ . وغاية هذا الموقف أن يعمل على ذكر



عبد الحكيم قاسم

الحقيقة ، متسلحاً فى ذلك ب (العلم والتجربة) [ماركس وفرويد] . أما إدوار الخراط فخطابه واضح فى هذا الباب ، لأنه ينطلق من قناعة صريحة بالمستقبل وإيمان عميق بالانسان مأخوذاً بالحرية والعدالة والجمال (ونشوة الحس) . فالتقارب بين صنع الله والخراط يخفى « مسلمة » يعتمدها كل واحد منهما فى التعامل مع الصراع ، ونعنى بها مناصرة التقدم ونشدان التغيير . ولعل عبد الكريم غلاب ، لوضوح رؤياه السياسية ، أبرز من يُعْلِى من شأن المسلمة المذكورة ويذيع غرضها التعبوى المكشوف ، لأنه يُضفى على (العالم) - كما يتصور حركته وتناقضاته - وضوحاً ومعقولية ، بمثل ما يخلص إلى ضرورة المواجهة المفروضة على الانسان العربى من طرف الاستعمار والصهيونية ، وهو فى هذا ، كما يصرح بذلك جهاراً ، يؤمن بالالتزام (الحقيقى - العملى بواقع الشعب) ، ويرى فى الانسان بكل أبعاده ، عماده وغاية كفاحه .

ويأخذ الصراع عند خناثة بنونة وجهة (جنسية) جعلها فى المنطلق تتحرر (من تقليدية وأخلاقية النظرة إلى الأنثى) . ثم حولها إلى الواقع العربى العام ، فوقفت ضد (الهزيمة) و(المجتمع المهزوم) ، ثم استخلصت ، بكل يسر ، أن التحرر رهين (بالبندقية والعلم والتقنية والإعلام الصحيح) . وأحسب أن عبد الحكيم قاسم لا يشذ عن هذه القاعدة ، بل وقد نجد عنده نبره عالية فى فهم مكونات الصراع . خصوصاً عندما يصرح بأن (لحظة ميلاد الكاتب تعني لحظة ميلاد موقف معارض للسلطة) ، فضلاً عن وضوح رأيه فى التصدى (للواقع) عملاً بالفهم الإيجابى للحقيقة البشرية كما يقول .

٥ - النقد :

أما النقد فتختلف شهادة الروائى فيه باختلاف حظه منه ، وكذا بتباين مستويات التعامل النقدى . والمشكل الذى يثار هنا هو فى مدى (صلاحية) الحكم الذى يصدره الروائى على النقد بتعميم وإطلاق . إذ لا تكشف الشهادات عن نوع معين من النقد يُراد تسفيه منطلقاته والحكم على أدواته



الإجرائية وأساليبه النقدية ، فيما يصدر الشاهد ، فى حقيقة الأمر ، عن موقف حيال ناقد أو نقاد بالتخصيص . ولذلك تبدو المفارقة بين ما يُقال فى النقد الروائى بعامة وما لا يُقال فى اتجاه من اتجاهاته على قدر من المغالطة والتضليل . وهو ما جعل مختلف الشهادات تتفق فى غرض دعائى موجَّه لا يعترف بالنقد أو يحمله اسقاطات غير مستساغة .

فهو عند المدينى مطبوع (بالغرابة) و(الشذوذ) ، بل ولا يعترف لأصحابه بأهلية الوجود . ويعبر سهيل إدريس عن (كراهيته) لكل ما « يشرعه » النقاد ، أو يحب منهم على الأقل - (ولو بنرجسية) - أن يتعاملوا مع إنتاجه الروائى كما يشهد بذلك لنفسه ، أى « الروائى الذاتى - الموضوعى فى وقت واحد » و« الملتزم - الحرفى فى وقت واحد » و« الواعى وغير الواعى فى وقت واحد » حتى أننا نجد فى رأيه نفحات من فلسفة وجودية محوَّره يمكن صياغة « مقولتها » - باجتهاد - فى هذا النطاق بالقول : تنتهى حرية النقد حيث تبدأ حرية الروائى . ويرى صنع الله إبراهيم أن العلاقة بين الكاتب والناقد العربيين علاقة غير سوية ، فالناقد (لا يوجد عنده سوى الخطاب الموجه للقارىء وحده) ، بينما ينتظر منه الكاتب (بلورة للمشاكل التى اعترضته فى عمله) . ويتصور غلاب أن النقد العربى يعانى (من أزمة خطيرة) .

بحيث أصبح (بلاغة متخلفة عن الإبداع الروائى) . وحتى حين لا نجد رأياً صريحاً يستهدف النقد والنقاد ، بالسلب عادة ، ففى معنى الشهادة ما يُراد به ذلك على لسان الروائى والإيجاب طبعاً . أى أن الشهادة تتحول إلى خطاب نقدى فيما يجب للنقد أن يكون عليه (خناثة بنونة ، إدوار الخراط ، عبد الحكيم قاسم) .

يستفاد من هذه الآراء أن حدود الاتفاق والاختلاف بين الشهادات المدروسة تتقارب فى نقط وتتباعد نسبياً فى أخرى . ومرد ذلك بطبيعة الحال إلى تنوع ظروف كل تجربة روائية على حدة ولأوضاع كل روائى فى حد ذاته . ومع ذلك ففى هذا القول بعض المبالغة ، لأن الاختلاف الحقيقى بين هذه الشهادات لا يمس إلا درجة الرأى من حيث الوضوح أو التماسك أو الصراحة ، أما فى غير ذلك فقد يكون من باب أولى إيلاء الاعتبار التام لأكثر من نقطة جاء الاتفاق حولها بصيغة التكامل والانسجام . ولنا أن نتابع ذلك فى الجدول التالى :

اللغة كأداة = التواصل
اللغة كذات = التطوير

الشكل كبناء = تغيير الرؤية
الشكل والمضمون = جدلية

الواقع كنص متخيل = انفصال واتصال
الواقع « كنص » معاش = تشابك وتداخل

الصراع كموقف = اختيار
الصراع كحقيقة = معايشة

فإذا أعدنا ترتيب المفاهيم على ضوء حقولها المعرفية (أى اللغة والتجريب كمفهومين جنسيين ، والواقع والصراع كمفهومين إيديولوجيين ، والنقد كمفهوم جدالى - ثقافى) فيسكون بمقدورنا أن نلمس مواطن التكامل والانسجام المذكورين فى أكثر من نقطة ؛ إذ أن كل روائى ، حسب منطوق شهادته ، يشتغل فى إطار « نظام » معرفى ينتج أفكاراً ومواقف ذات دلالات متقاربة وأحياناً متطابقة ، وذلك بصرف النظر عن التناقض الملموس الذى يمكن أن يوجد بين الروائيين أنفسهم وعلى مستوى تجاربهم بالذات وكذا فى تطور أو تخلف إنتاجهم الإبداعى .

وبناء عليه نتساءل : ما هى الشروط العامة التى تجعل من شهادة الروائى خطاباً يحمل تيمات متقاربة وتعبيراتها الدلالية متجانسة ؟ . ثم ، هل يمكن العثور على حالة مماثلة على مستوى الإنتاج الروائى الذى يبدعه كل روائى على حدة ؟

سؤالان ينبنى أولهما على تطابق ظاهر درسناه ، وثانيهما على مفارقة مفترضة سنعرض لها بعد قليل ، وسنحاول الجواب عنهما فى ملاحظات مختصرة .

أولاً : إن الشهادة ، كما حللنا مختلف جوانبها ، خطاب موجّه ومقصديته إعلامية بدون شك ، لأنه يتغيا إحاطة القارىء بمضمون التجربة الإبداعية منطلقها وأدواتها والموضوعات المؤلفة لها . وهو خطاب إيديولوجى فى معظم الشهادات التى درسناها ، لأنه ينطلق من رؤية الشاهد الروائى وعلاقاته ومحيطه كما أكدنا على ذلك مراراً . ولذلك فهو أيضاً خطاب مندمج له سياقه ومعضلاته البنيوية ، ويوجد ، أراد الشاهد الروائى ذلك أم لا ، ضمن سيرورة تاريخية شاملة ، محلية وعربية وعالمية ، بحيث لا يمكن للشاهد الروائى أن يتأثر بهذه السيرورة منفعلاً أو فاعلاً فيها .

ثانياً : من هنا نعتقد أن إنتاج خطاب بهذه الصفات والملامح، هو بنفس المعنى إعادة إنتاج للقضايا التى تشغل بال المثقفين والمبدعين ، مع تفاوتات ، قد تأخذ هذا الحجم أو ذاك ، ولكنها لا تغير من صورة (إعادة الانتاج) شيئاً ذا بال . ويزيد هذا الأمر إيضاحاً أن المثقف العربى الواعى يجد نفسه تماماً

كما قال عبدالحكيم قاسم ، منخرطاً فى السيرورة التاريخية العربية ويتجاوب مع مشاغل المرحلة ، بل ويعبر فى حدود معينة ، عن الطموحات المكبوتة والمأمولة والمجهضة على السواء . وأحسب أن الروائى يلعب نفس الدور بإنتاجه بحيث أصبحت الرواية ، كما يقول محمد برادة[8] « تستعيد الواقع المعقد الذى كان مغيباً وراء الرؤية الانعكاسية ، لتقدمه عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهتز » .

ثالثاً : لقد لاحظنا أن الشاهد الروائى يتساءل حول اللغة كأداة وذات ويعمل على تطوير الشكل كبناء ومضمون ويتفاعل مع الواقع كإنسان ويتصدى للصراع كحقيقة اجتماعية .. الخ ، ولكننا لا نستطيع الجزم ، من خلال ما أتيح لنا من قراءات روائية ، أن التساؤلات المذكورة تجاوزت مرحلة الاستفهام ، بل وقد نجد مفارقات واضحة بين موضوع السؤال (من خلال الشهادة) وطبيعة التجربة (من خلال الانتاج - الرواية) . والقول بأن رواية الروائى ليست فى مستوى شهادة (الطموح - الإمكان) مسألة فيها إقرار صريح بأن الحلقة الضائعة فى المفارقة هى غياب نظرية للرواية العربية . وإذا كنا نعتبر أن فى تنوع التجارب الروائية وتطور مستوياتها التعبيرية واقتحامها لمجالات الحياة والتاريخ والانسان ما سوف يغذى التراكم المعرفى ويثريه ، وقد يحقق شروطاً أفضل لتطور الفكر والإبداع العربيين ، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع الحسم هنا فى قضية شائكة كهذة : هل تسير الرواية العربية فى طريق الانسجام مع مواقف الروائى ؟ وهل الوصول إلى هذا المستوى رهين بتطور الروائى نفسه أم بتطور المجتمعات العربية أم بتوفر عوامل أخرى ؟ . أسئلة نلحقها بتلك التى طرحها برهان غليون[9] قبل هذا التاريخ بأزيد من سبع سنوات ، وكان « ج . لوكاتش » قد أجاب عنها . فى سياق آخر ، عندما ربط بين مستقبل تطور (الرواية التاريخية) واستعادة التقاليد الكلاسيكية والتملك الخلاق للميراث الكلاسيكى ، وكان يعنى بذلك : الفكر الشعبى ، وهو فكر شعبى ديمقراطى ، وهو لهذا السبب أيضاً فكر تاريخى بصورة حقيقية وملموسة ، والطابع الملموس جداً لتشكله الفنى بحكم العلاقة الوثيقة بينهما[10] . وإذا كان لابد من إنهاء الموضوع بخلاصة (اعتباطية) . فلا مَفرّ من الاعتراف بأن شهادة الروائى تشكل اليوم نصه الروائى المأمول .

(سجن القنيطرة المركزى - المغرب)

هوامش :

(١) إنظر : O .Ducrot, T . Todorov . **Sictionnaire encyclopédique des sciences du cangage** - éd . du seuil 1972 p 375 et suivantes .

(٢) إنظر له : L'art du roman, éd . Gallimard 1986 -

(٣) إنظر : **الرواية العربية واقع وآفاق** دار ابن رشد 1981 . بيروت .

(٤) وخصوصاً عندما يقول : إن معنى المواد فى العمل الفنى يمكن أن يحدد على النحو التالى :

إنها شيء ضروري كعنصر تقني في بناء العمل الفني ، وذلك قبل أن تدخل في الموضوع الجمالي ولا في تحديده المادي الخارج - جمالي كجزء مكون له ودال جمالياً .

انظر : . **Esthétique et théorie du roman** -

éd . Gallimard 1978 p . 67 .

(٥) نفس المرجع ، ص . 66

(٥) عندما يقول : توجد أعمال أدبية لا علاقة لها بالفعل مع (العالم) ، ولكن فقط مع لفظ (العالم) في سياق أدبي معين . وهذه الأعمال تولد وتحيا وتموت على صفحات المجلات ، بحيث لا تتجاوز صفحات المطبوعات الموسمية المعاصرة ، وهي لا تقودنا إلى أبعد من حدودها . نفسه ص 49

(٧) نفس المرجع ص 88 من قوله بأن « أسلوب الرواية هو مجموعة من الأساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات ... إن كل عناصر الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها .. »

(٨) انظر : **الرواية العربية المعاصرة ، استشراق لآفاق التطور المستقبلي .**

الملحق الثقافي رجيدة (الاتحاد الاشتراكي) . ص ٥ عدد ١٩١ - عدد ٣٠ غشت ١٩٨٧ .

(٩) انظر : **تأملات في الواقع العربي والرواية** ، ضمن الرواية العربية ، واقع وآفاق مصدر مذكور ص 181 .

(١٠) يمكن الوقوف على ذلك في :

- Le roman historique . éd Payot 1965 p . 394

السينما التسجيلية فى مصر

نظرة على حصاد عام

أحمد يوسف

لعل أكثر مايبعث على الدهشة فى حصاد الأفلام التسجيلية (والقصيرة) فى مصر لعام ١٩٨٨ أنك قد لاتجد فى معظمها شيئاً يجعلها تنتمى إلى هذا العام بالتحديد أو إلى أى عام آخر على الاطلاق ، فبصرف النظر عن أفلام المناسبات الدعائية ــ التى تخصصت فيها هيئة الاستعلامات ــ فإن أغلب تلك الأفلام تتناول قضاياها خارج سياقها التاريخى الذى لاتشير إليه من قريب أو بعيد ، مما يجعل الفيلم التسجيلى المصرى ــ فى أغلب الأحوال ــ أكثر اقتراباً من الموضوعات الانشائية المدرسية ، التى قد تحتشد بالجمل البلاغية المتكلفة ، لكنها لاتبقى فى الذاكرة طويلاً .

وربما كان ذلك نابعاً من النظرة التقليدية الى الفيلم التسجيلى فى مصر ، حيث يعتبره معظم السينمائيين أقل شأناً من الفيلم الروائى ، أو مجرد تمرين يؤهل صاحبه للانتقال الى عالم السينما الروائية الرجيب ، لكنه أيضا يعود الى النظرة الرسمية التى ترى الفيلم التسجيلى أداة فى يد السلطة للدعاية السياسية التى تتميز بالفجاجة فى أغلب الأحيان .

وعلى الرغم من أن السينما التسجيلية فى العالم قد سارت منذ العشرينات فى دروب ابداعية رحيبة تراوحت بين تجارب فيرتوف الشكلية ، وملاحم فلاهرتى الاثنوجرافية ، وقصائد جان فيجو

الذاتية ، وأفلام ديفنشتال الدعائية ، فإن السينما التسجيلية فى مصر ـــ التي ولدت أيضاً فى العشرينات على يد محمد بيومى أول مصرى يمسك بالكاميرا السينمائية مسجلاً لحظة عودة سعد زغلول من منفاه عام ١٩٢٣ ـــ ظلت مثل شقيقتها الروائية فى حالة شبه انقطاع مع أهم تيارات الابداع السينمائى فى العالم ، فبينما صنع الفيلم الروائى المصرى أنماطه التقليدية نقلاً عن السينما الهوليوودية وحدها (ممتزجة مع النزعة الميلودرامية المسرحية) ، ظل الفيلم التسجيلى أيضاً أسيراً لمفهوم وشكل الجرائد السينمائية .

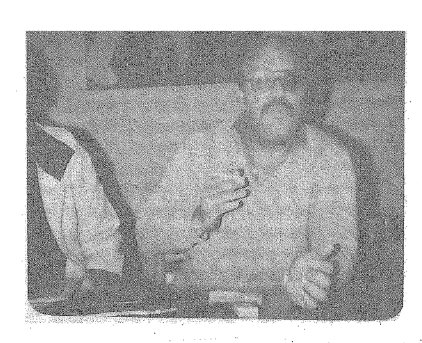
ومن المفارقات التى تستدعى التأمل والدراسة أن سنوات السبعينات ، فى مصر ، التى شهدت تراجعاً فى أغلب مجالات الابداع الفنية والأدبية قد شهدت أيضاً ، ولأسباب عديدة ومتناقضة ، ازدهاراً فى مجال السينما التسجيلية انعكس فى محاولات الاقتراب الحميم والصادق من الواقع من ناحية ، أو الرغبة فى تجريب أشكال تسجيلية جديدة من ناحية أخرى ، أو جمع النزعتين معاً ، فشهدت تلك المرحلة أفلاماً متميزة لصبحى شفيق وشادى عبد السلام وهاشم النحاس وخيرى بشارة وداود عبد السيد وعطيات الأبنودى وابراهيم الموجى ....

لكن تلك الموجة سرعان ماانحسرت ، لتعود السينما التسجيلية من جديد ، فيما عدا استثناءات قليلة ـــ إلى دربها التقليدى ، وليعود النقاد السينمائيون عاماً بعد عام ينظرون فى رثاء إلى حصادها الهزيل ، ويظلون يصرخون مطالبين الدولة بأن ترعى ـــ ابداعاً وانتاجاً وعرضاً ـــ تلك السينما التى كتب عليها أن تتوارى بعيداً عن عالم الأضواء .

وعلى الرغم من محاولة احياء مهرجان السينما التسجيلية الذى كان يقام كل عام خلال السبعينات ، وعلى الرغم من أن الدولة تملك مركزاً قومياً للسينما ، كما تملك الجهاز الفنى والادارى للتليفزيون ـــ ناهيك عن هيئة الاستعلامات ـــ فما تزال أغلب الأفلام التسجيلية التى تجد فرصتها فى الحياة هى تلك التى تميل الى التعبير الدعائى السطحى عن وجهة النظر الرسمية ، وترى أن مشكلات الواقع الحقيقية ليست إلا فتنة نائمة لعن الله من يوقظها .

أفلام الدعاية الرسمية :

إذا كان من الممكن القول أن أى عمل فنى يتضمن فى جوهره نوعاً من الدعاية لفكرة ما ، فإنه لايجب اغفال حقيقة أن أى عمل دعائى لايجب أن يخلو من الفن . لكن أفلام الأجهزة الرسمية فى حصاد عام ١٩٨٨ ـــ فى معظم الأحيان ـــ بالنزوع الى الدعاية المباشرة التى تظل تردد الشعارات ذاتها فى نفس القوالب التقليدية المرة بعد المرة حتى أصبحت تثير ملل المشاهدين . ففى فيلمى « سكة غالية » لحسين حلمى المهندس ، و « الخطر » لكمال عطية ، لم يستطع المخرجان المخضرمان



خيري بشارة

الخروج من دائرة (فلاحى التليفزيون) ببلاهتهم المعروفة وكلماتهم الممطوطة ، كما وقعا فى فخ السذاجة المفرطة فى طرح قضية تحديد النسل من خلال ابراز التناقض الصارخ بين النعيم الذى يدخل فيه من يمتثلون لنصائح الحكومة ، والجحيم الذى يهوى إليه من لايستجيب لكلامها . وهكذا تتحول (غالية) ، التى كانت وردة مفتحة ، وبعد انجابها للعديد من الأطفال ، الى مخلوق أشبه بدراكيولا حين أراد المخرج أن يجعلها جلداً على عظم فغطاها بكميات كبيرة من الأصباغ الزرقاء والسوداء .

أما هيئة الاستعلامات فهى فيما يبدو ترى أن دورها الرئيسى هو تسجيل مناسبات مثل « مترو الانفاق » أو « الأوبرا الجديدة » فى شرائط سينمائية دون حاجة الى وجود مخرج ما (فالفيلمان يحملان اسم ليلى حسن كإشراف فنى)، فتصبح الأفلام مجرد صورة سياحية متلاحقة، لايربطها شكل فنى ما فيما عدا التعليق ذا العبارات الطنانة التى تتحدث ــ أياً كان موضوع الفيلم ــ عن حضارة مصر منذ خمسة (أو ستة أو سبعة) آلاف عام .

وللاستعلامات فيلمان آخران استطاع كل منهما أن يجد مخرجاً ، وإن لم يستطيعا الفكاك من أسر أشكال الدعاية التقليدية ، أولهما « حديث الأرقام » لعادل عبد الرازق الذى حاول فيه أن يقدم صورة صادقة للحياة فى الشارع المصرى حيث الزحام والبطالة وصعوبة الحصول على رغيف العيش ، من خلال لقطات تميزت بقدر كبير من الحيوية والتلقائية . لكن الفيلم سرعان مايتحول الى تقديم صور مصقولة لعيادات تنظيم الأسرة ، وخرائط لمدن جديدة ، ورسوم بيانية توضيحية ، فتدرك أن الفيلم ــ الذى أنتجته الاستعلامات ــ ينتهى الى القول بأن الحكومة قد قامت بواجبها خير قيام ، وأن الخطأ يقع على كاهل الشعب وحده .

أما فيلم « مصر بعيون أطفالها » لوفيق زاهر فيستغنى تماماً عن التعليق الصوتى ، ويكتفى بتقديم توليف متوازى ذكى بين لقطات مصرية حقيقية لمشاهد اجتماعية أو تاريخية أو سياسية ، وبين لوحات الأطفال التى تصور تلك المشاهد ذاتها . لكن (مصر) التى نراها فى الفيلم ، والتى يراها الأطفال بعيونهم ، ليست هنا أيضاً سوى مصر السياحية الخاصة بهيئة الاستعلامات .

لكن أسوأ أفلام الدعاية هى تلك التى تبدو أشبه بوسيلة لانفاق بند الدعاية من ميزانية أحد الهيئات أو الوزارات ، حيث تختفى من تلك الأفلام أى رغبة فى تقديم عمل (فنى) من أى نوع . وليس هناك فى هذا المجال مايتفوق على « مطار امبابة » لعباس غانم ، فهو يتمتع بقدر كبير من الرتابة والملل فاجنر على يمكن عرض أى بكرة منه قبل الأخرى جفافاً عن الفيلم على أن يصنع (سينما) « الأسمنت ... الصناعة » لعبد العزيز رجب ، فغاية ما استطاع صاحبه من ابداع هو أن يقلب عبارة « صناعة الأسمنت » لتصبح على النحو الذى حمله عنوان الفيلم ، ثم ماكينات ، واسطوانات تدور ، وسيور تتحرك ، وأوناش ، وعربات نقل ، وجبال ، وأفران ، فى تعاقب لايحكمه أى رابط على الأطلاق ، سواء على مستوى الصورة أو الصوت أو موضوع الفيلم ذاته .

ولم يفلح يوسف أبو سيف فى أن يغير من حقيقة فيلمه « انجازات وزارة النقل فى الخطة الخمسية ٨٧/٨٢ » عندما جعل له عنواناً فرعياً باسم « التلاقى » ، أو عندما أضاف موسيقى فاجنر على مشهد مترو الأنفاق . فالفيلم ـــ الذى يمتد طوله نحو نصف ساعة ـــ يمكن عرض أى بكرة منه قبل الأخرى ، كما يمكنه أن ينتهى عند أى جزء منه دون أن تشعر بافتقادك إلى شىء ما ، سوى الحسرة على المخرج صاحب فيلم « هنا القاهرة » (١٩٧٥) الذى أكد فيه ـــ فى مفارقة ساخرة مع فيلمه الأخير ـــ على التناقض الصارخ بين ما تصرح به أجهزة الدعاية الرسمية كما تسمعها على شريط الصوت ، والواقع المأساوى للحياة اليومية كما تراه على شريط الصورة ، وهو أيضاً المخرج صاحب فيلم « عاجل إلى من يهمه الأمر » (١٩٧٧) الذى قدم فيه صورة صادقة للطفولة التى تقع فريسة لأمراض سوء التغذية لأنها لاتجد مايسد رمقها ، بينما تزخر الأسواق بكل مالذ وطاب لمن يستطيع أن يدفع .

دعاية رسمية ، ولكن :

على الرغم من أن عنوان (أفلام الدعاية) يحمل فى الأغلب مفهوماً يشير إلى أفلام ساذجة ، فإن ذلك النوع من الأفلام يكون أكثر وفاء بوظيفته الدعائية عندما يحقق شكلاً فنياً متماسكاً . وهو مانراه فى « سواعد الرجال » لمحمد التهامى ، حيث نعيش أياماً مع رجال حفارات البترول ، ونحيا معهم فى لحظات عملهم المضنى وحياتهم شديدة التقشف . ويقترب الفيلم من هؤلاء الرجال الذين لانراهم أبطالاً ، بل بشراً حقيقيين يتألمون ويضحكون ، يكدحون ويمرحون ، لكنهم أيضاً ـــ وببساطة بالغة ـــ يساهمون فى بناء الوطن .

وفى الحقيقة أن نجاح الفيلم يرجع فى جانب منه إلى تناول الموضوع الجاف ـــ الذى لايقل جفافاً عن موضوعات الأسمنت أو وزارة المواصلات ـــ من خلال (الانسان) . لكنه يرجع أيضاً إلى قدرة مخرج الفيلم على أن يصنع (سينما) جيدة ، سواء فى المشاهد التلقائية أو تلك التى يمكن

اعدادها قبل التصوير ، وفى خلق تتابع ناعم يبعد بالفيلم عن القفزات الخشنة التى نراها فى الأفلام الأخرى التى لا تهتم — من جانبها — إلا بسرد الاحصائيات والأرقام .

لكن أكثر الأفلام الدعائية دهاء هو فيلم « التنورة » لسعيد محمد مرزوق ؛ ولأن راقص التنورة لايفعل سوى أن يدور حول نفسه لمدة عشر دقائق كاملة ، وهو يخلع تنورة ملونة بعد أخرى ، فإن المخرج يجد نفسه مدفوعاً إلى أن يقدم مونتاجاً متوتراً للقطات الراقص من كل الزوايا الممكنة ، وذلك بعد أن يصور فى مقدمة الفيلم تلك الطقوس التى يقوم فيها الراقص بارتداء تنانيره الواحدة بعد الأخرى ، وهو مايذكرنا بفيلم ابراهيم الموجى القصير « ملامح شرقية » (١٩٧٢) حيث يرتدى بائع العرقسوس ملابسه المزركشة الملونة ، ويحمل معداته النحاسية اللامعة ، ليخرج للعمل تحت الشمس .

وعلى الرغم من ذلك الشكل الفنى لفيلم « التنورة » الذى قد يبعث على الانبهار به ، فإنه فى حقيقته ليس إلا نوعاً من الابهار السهل والمجانى الذى يعتمد على مجرد لصق اللقطات المتباينة للزوايا والألوان ، والذى يشبه الأشكال التى تصنعها القصاصات الملونة فى تجاورها التلقائى بين مرايا الكاليدوسكوب .

أما الجانب الدعائى من الفيلم ، فيرجع إلى (اكتشاف) وزارة الثقافة (الحالية) لهذه الرقصة بالذات من بين كل الرقصات المصرية الأخرى ، واسباغها الرعاية عليها إلى الحد الذى جعلها الرقصة الرسمية فى مصر ، وهو مارأت وزارة الثقافة أن تحفظه سينمائياً فى سجلات انجازاتها ، قبل أن تأتى وزارة قادمة فتجعل من رقصة الحصان (مثلاً) الرقصة الرسمية الجديدة ، وتضيع التنورة فى هوة النسيان !

أفلام ؟ أم نزوات ؟

هناك من الأفلام ماتحاول عبثاً أن تبحث — دون جدوى — عن مبرر ، واحد لصنعها ، إلا كونها نزوات عابرة راودت صناع تلك الأفلام الذين وجدوا من يوافقهم على تمويل وتحويل نزواتهم الى شرائط سينمائية .

فعلى الرغم من حساسية الموضوع الذى يتناوله فيلم « الرجال مواقف » لأحمد يحيى ، جاء الفيلم ركيكاً من الناحية الفكرية والفنية معاً ، يغلب عليه الارتجال والسطحية . ولم يجد الفيلم موقفاً أو رجلاً يستحق تصويره فى فيلم تسجيلى أعظم من رحلة الفنان عادل إمام إلى أسيوط حيث قامت جماعات المتشددين الاسلاميين بمنع عرض احدى فرق الثقافة الجماهيرية المحلية فى قرية كودية الاسلام . وعلى الرغم من أن جوهر الحدث ينذر بشكل مأساوى مفزع

بالفاشية الكامنة تحت سطح (الاستقرار) الاجتماعى ، وهى الفاشية التى تنتظر اللحظة المناسبة لتطل برأسها بين الحين والآخر اعلاناً عن وجودها وخطرها ، وعلى الرغم من أنها ليست إلا وليدة الظروف التاريخية التى يحياها المجتمع المصرى اليوم ، بابعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، فإن الفيلم يتجاهل القضية وأبعادها ، حتى فى محاولته لاستنطاق أحد عجائز الفلاحين برفضه لظاهرة العنف واعلانه عن حبه لمشاهدة تمثيليات عادل إمام أيضاً !! ويستخدم الفيلم فى ذلك المشهد الناقد السينمائى سامى السلامونى ، الذى بدا كواحد من مقدمى البرامج التليفزيونية الرديئة ، على الرغم من أن السلامونى نفسه كان قد قدم فى تسجيله للحدث ذاته تحقيقاً صحفياً رائعاً بمجلة "الاذاعة" صالحاً لأن يتحول الى فيلم تسجيلى ممتاز يحمل عمقاً وصدقاً وحرارة فى تحليله لظاهرة الفاشية ، وهو التحقيق الذى سجل فيه السلامونى رحلته من قلب القاهرة الغائبة عن الوعى بالأحداث التى يغلى بها أعماق الوطن ، حيث يولد التطرف والعنف نتيجة للتجاهل ، والجهل ، والقمع ، والحرمان. أما ونحن مع «الرجال مواقف»، فإنه لايوجد أى داع للقلق ، بعد أن ذهب عادل إمام إلى أسيوط، ليقدم نصيحته الغالية لجمهور مسرحه بأنه يجب أن (مانتكلمش على بعض ومانخقدش على بعض)، وبعد أن أكد لنا محافظ أسيوط، بنص كلماته، أنه يسير على خطى معلمه وأستاذه زكى بدر، وهو مالايحتاج إلى تأكيد بعد أن رأينا ضباط الشرطة ــ بملابسهم الرسمية ــ يحتلون مقدمة الكادر فى معظم لقطات الفيلم.

أما النزوة الأخرى ، والكبرى ، ولعلها أكبر نزوات السينما المصرية على الاطلاق فهى (فيلم !) « الجن الأحمر » لمخرجته ومؤلفته وممثلته نادية سالم ، والذى أنتجه المركز (القومى) للسينما ، ولا ندرى إذا ماكان قومياً أن تمول شريطاً سينمائياً من أجل أن تظهر فيه صانعته وهى تلقى علينا ، بثقة العالمة المفرطة ، محاضرة عن الايمان العميق الذى تنعم به بوجود الجن الأحمر ، وتسخر بشكل جارح من كل من لايشاركونها هذا الايمان .

يبدأ الفيلم بداية تسجيلية لأهم العوارض النفسية ذات العلاقة الوثيقة بالقمع (الاجتماعى) ، فيشير فى لقطاته الأولى إلى أن موضوعه ــ الشديد الأهمية والحساسية ــ هو انتشار حالات الهستيريا التى تأخذ شكل العوارض الجسدية . وإذا كان فرويد قد تحدث كثيراً عن انتشار تلك الظاهرة بين سادة وسيدات الطبقة الارستقراطية فى فيينا ، فإنها فى مصر تنتشر على نحو خاص بين الأميين والبسطاء (حيث يمارس المجتمع وظائفه القمعية على المستوى الاقتصادى وليس الأخلاق) ، مما يدفع هؤلاء المرضى السذج الى البحث عن الشفاء على أيدى رجال يزعمون أنهم يسخرون القوى الدينية لمقاومة (الجن الأحمر) ، الذى هو فى رأيهم ، ورأى صانعة الفيلم ، السبب الوحيد لهذا المرض .

وتستضيف صانعة الفيلم الدكتور يحيى الرخاوى ليقول لنا رأى الطب النفسى فى تلك الظاهرة ، ولأن الطبيب النفسى الكبير ، الذى يتمتع بثقافة موسوعية عميقة ، لم يكن يدرك — فيما يبدو — الفخ الذى كانت صانعة الفيلم تدبره له ، فقد تحدث بطريقة أقرب لروح الأدب والمجاز ، فأكد على أن بذلك (الجن) موجود ، ولكن — فقط — بداخل عقل الانسان .

وبدءاً من تلك اللحظة أخذت مخرجة الفيلم على عاتقها أن تسفه رأى الطب النفسى لتردد نفس أقوال أنيس منصور وأتباعه من مدرسة الأرواح والأشباح ، ولتؤكد لنا على أن حرب فيتنام ، ونكسة ١٩٦٧ مرتبطتان بالنشاط الشمسى ؛ وأن مخترعى السينما والتليفزيون والراديو كانوا جميعاً (!) على صلة وثيقة بعالم الأرواح ! وفى محاولة لالباس العلم ثوب الخرافة ، تستضيف المخرجة من يؤكدون على رأيها بضرورة اتصال الانسان بالعوالم الخارجية الغامضة ، وتستعين على ذلك براجى عنايت الذى يكرس اهتمامه الوحيد لواقع الكائنات غير الأرضية ، والدكتور حامد مهدى الذى يحاول أن يجمع بين التنجيم وعلم الفلك ، وكتاب الدكتور يوسف والى (!) « روح سعد زغلول تتكلم » .

ولاتكتفى المخرجة بالتوجه بتلك الرسالة (المقدسة) الى المشاهدين وحدهم ، بل إنها تريد أن تتأكد قبل أن تنتهى من صنع الفيلم أن العاملين فيه قد تحولوا إلى الايمان برسالتها ، فتلقى عليهم — وعلينا — حديثاً طويلاً مسهباً ، وبخفة غير عادية ، عن تاريخ السياسة والاقتصاد والتاريخ والحب ، وفشل الانسان فيها جميعاً لأنه لم يدرك قيمة الايمان بالاتصال بـ ... الجن الأحمر !

أفلام للأطفال ؟ أم عن الأطفال ؟

يبدو فيلم « عروسة وحصان » لزينب زمزم فى حقيقته كثلاثة أفلام تم القطع بينها بطريقة القص واللصق . الفيلم الأول يقدم صوراً عن تربية الأطفال مأخوذة من كتب أجنبية كما يظهر من وجوه الأطفال ذوى الخدود المتوردة والعيون الزرقاء . أما الفيلم الثانى فهو سلسلة من أغنيات الأطفال الشعبية التى تم توزيعها أوركستراليا ليرقص على ألحانها أطفال يلبسون ملابس الباليه فى تشكيلات حاول فيها تصوير محمود عبد السميع أن يخلق منها شيئاً دون جدوى . ويأتى الفيلم الثالث — داخل الفيلم — كقصاصات قصيرة تعتمد على التحريك بطريقة الكادر كادر .

وفى النهاية ، يبدو الفيلم حائراً بين أن يكون (عن) الأطفال ، أو أن يكون موجهاً (لهم) . كما أنه يعكس الصورة السياحية لأطفال لاعلاقة بينهم وبين عشرات الملايين من الأطفال الذين تعج بهم القرى والأحياء الشعبية من المدن ، والذين لايرقصون الباليه وإنما يصنعون (عرائسهم

وأحضتهم) من الطين والخشب ، بل الذين تدفعهم الحياة فى ظل الظروف الصعبة الى نسيان طفولتهم ذاتها .

(ألا يجعلنا ذلك نتذكر ــ بكل الحنين والأسى ــ فيلماً مثل « ساندويتش » الذى قدمته عطيات الأبنودى عام ١٩٧٧ ؟) .

أفلام الكتالوج المقروء :

ماتزال تلك هى التى تمثل العدد الأكبر من الأفلام التى يتم صنعها كل عام ، وهى التى تختار لموضوعها تسجيل معرض أو متحف أو عرض فنى ما (أو تحويل الحياة ذاتها إلى عرض متحفى) ، لكنها يمثل فى الأغلب إلى تحويل شريط الصوت إلى نوع من الكتالوج المقروء .

وفى تلك النوعية من الأفلام يمكنك أن ترى تلك الملامح الأسلوبية التى تميز معظم الأفلام التسجيلية فى مصر ، خاصة فى افتقارها للطموح إلى صنع شكل فنى أو رؤية فنية متميزة ، بل دون رغبة حقيقية فى جعل المشاهد أكثر تذوقاً وفهماً للعمل الذى يعرض له الفيلم .

من هذه الأفلام « الفن الاسلامى فى العصر الأيوبى » الذى يبدو أن مخرجه عبد اللطيف عمر قد اكتشف ان المادة المتاحة له حول موضوع الفيلم لن تصنع سوى دقائق معدودة،فقرر الاستطراد الى موضوعات فرعية أفقدت فيلمه الوحدة والاتساق ، كما اكتفى ــ كشكل فنى ــ بوضع مادته الواحدة بعد الأخرى برغم تباينها بين اللوحات التشكيلية التى تدرك على الفور أنها لاتنتمى للعصر الايوبى وإن كانت تصور شخصياته،أو الماكينات التى بدا واضحاً أنها مصنوعة من الورق المقوى، والعشرات من الآثار الحقيقية التى أصرت هيئة الآثار أن تضع على كل منها ، وفى مكان ظاهر ، رقم تسلسلها فى العهدة (!) .

ويواجه أحمد فؤاد أبو القمصان فى « المتحف القبطى » نفس مشكلة نقص المادة التصويرية المتاحة ، فيستخدم بدلاً من تصوير الآثار الحقيقية تلك البطاقات السياحية التى بدت أطرافها الورقية بين الحين والآخر .

وعلى العكس من تلك الأفلام التى تعانى فقراً فى مادتها التصويرية ، فإن وفرة المادة المتاحة تمثل ــ فى غياب رؤية فنية لصانع الفيلم ــ مشكلة أمام الأفلام التى تتناول المعارضة الفنية المعاصرة . ففى « فن النحت المصرى المعاصر » لكمال عيد يتكدس الفيلم بعشرات من أسماء وأعمال فنانى النحت فى مصر، دون أن يترك لحظة واحدة للمشاهد لكى يتأمل مايراه أو أن يبلور مفهوماً عنها. وتأتى أفلام مثل « معرض الفن التشكيلى » لعياد شكرى، أو «بينالى القاهرة الدولى

الثالث» لناجى رياض ، تحت النوعية ذاتها من الأفلام ، والذى لايعدو الواحد منها إلا سلسلة من اللقطات الزوم أو البانورامية التى تتعاقب فيها اللقطة وراء الأخرى دون أن يصنع ذلك شكلاً أو مضموناً محدداً .

وإذا كان « فن الكاريكاتير » هو أكثر الفنون ارتباطاً بالحياة والسياسة والمجتمع فى مصر ــ ربما لعلاقته الوثيقة بالروح المصرية الساخرة ــ فإن الفيلم الذى يحمل هذا العنوان وإخرجه سعيد محمد مرزوق قد تحاشى أن يقوم بدراسة واعية وعميقة لهذا الفن ، وإختار أن يكون مجرد ألبوم يضم بعض اللوحات الكاريكاتورية ، مع التركيز على نحو خاص باللقاء مع مصطفى حسين بشخصياته الشهيرة،فى الوقت الذى أجرى فيه لقاءاً عابراً مع زهدى وحجازى،وتجاهل تماماً لقاء الفنانين أصحاب الموقف السياسى الملتزم مثل جورج وبهجت وايهاب واللباد ورءوف .

وفى كل تلك الأفلام يمكنك أن تلحظ بسهولة أن الفيلم يتم صنعه بنوع من التعجل والخفة ، وفقدان الحماس للموضوع ذاته . ونادراً ماتحس أن صانع الفيلم قد بذل جهداً حقيقياً فى دراسة مادته ، أو فى البحث عن مادة تصويرية ملائمة . (فى فيلم « على ابراهيم رائد الطب الحديث » لمحمد محمد عبد اللطيف يكرر المخرج بعض الصور الفوتوغرافية الأرشيفية عدة مرات ، كما أنه لايجد معادلاً لما يقوله التعليق عن صعوبة الحياة سوى لقطة لصبار وشوك ، أو يعرض لنا ساعة الجامعة عندما نسمع على شريط الصوت : « ودقت ساعة الرحيل !! » .

ويضطر المخرج فى العادة فى محاولته لتعويض فقر المادة العلمية إلى استخدام الصور الفوتوغرافية الجاهزة ، أو إلى تحويل الفيلم الى مجموعة من اللقطات الفوتوغرافية الجميلة ، فيتحول « بستان الحب » لنسيم ونيس الى مجموعة من تلك البطاقات الملونة التى تتناول موضوعات شتى : التلوث ، والبيئة ، والكثافة السكانية ، وترميم الآثار ، وبناء مدن جديدة ، حتى يصل الى موضوعه بعد بكرة كاملة فنكتشف أنه ... الحديقة الدولية !

وفى فيلم « جيدووه » لمحمد شعبان نرى نموذجاً للتصوير الرائع الذى قام به الفنان محمود عبد السميع ، لكن الفيلم ــ الذى يتناول سوق بيع الجمال القادمة من أقصى الجنوب إلى امبابة ــ لايعدو كونه مجموعة من اللقطات المتوسطة والقريبة الجميلة لعالم السوق ، لكن لقطتى الشروق والغروب ــ فى بداية الفيلم ونهايته ــ لم تستطيعا أن تخلقا رؤية فنية متكاملة تتجاوز مجرد التصوير الجميل .

ويمثل معالجة معظم الأفلام الى الاستطرادات الفرعية العديدة التى تخرج بالفيلم عن القيمة الرئيسية له ، أو تحاول أن تقول كل شيء عن كل شيء ، مثل فيلم « دمياط » لدويدار الطاهر ، الذى ينتهى ــ مثل كثير من الأفلام الأخرى بعبارة (وعندما يميل قرص الشمس نحو المغيب ..) .

وهو الاستطراد الذى نراه أيضاً فى « الهو » لمحمد خيرى (صاحب فيلم « للبيع » الذى سجل فيه ــ بكل الأسى العميق ــ كيف تباع لوحات سيف وانلى فى المزاد الى حيث لايدرى أحد!!). وإذا كان «الهو» ــ فى الحقيقة والمجاز ــ هو المكان الذى لا يعود منه أحد، حيث يدفن الموتى ، فإنه ــ فى حقيقته ــ يحمل أيضا على جدران قبوره كل علامات الحيوية والحياة التى تنطق بها الألوان البيضاء والبرتقالية والزرقاء التى تطلى بها قبور المصريين المعاصرين مثلما كانت تطلى بها قبور أجدادهم القدماء ، فيبدو الهو وكأنه يجمع بين سكون الموت وبهجة الحياة ، كما يجمع بين واقع الحاضر وأعماق التاريخ. لكن معالجة موضوع الفيلم التى تنتقل إلى الاستطرادات تفقده وحدته الفنية ، فنلتقى لقاءاً طويلاً غير مبرر مع مزخرف القبور ، كما نرى عشرات اللقطات المتشابهة لنسوة متشحات بالسواد ، وللغربان الجاثمين فوق القبور .

ويمثل شريط الصوت بالنسبة لمعظم الأفلام التسجيلية مشكلة حقيقية ، إذ يبدو حائراً فى كتابة التعليق بين اصراره على ذكر الأرقام والاحصائيات التى تنساها بمجرد نهاية الفيلم ، أو حشد العبارات الانشائية المتفاصحة ، وبين الموسيقى التى يتم اختيارها بطريقة القص واللصق ، لتجمع بين شذرات موسيقية لاعلاقة بينها على الاطلاق ، والتى تستخدم بطريقة أشبه بعزف البيانولا أثناء مشاهدة صندوق الدنيا . ولاينجو من ذلك المأزق إلا أفلام « المتحف القبطى » الذى كتب يوسف السيسى موسيقاه على ألحان قبطية وشعبية ، بالاضافة الى بعض من أفضل أفلام عام ١٩٨٨ مثل « قوافل الحضارة » موسيقى مصطفى ناجى ، و« إنجى » موسيقى أحمد الصعيدى ، أو « ايقاع الحياة » الذى اختارت مخرجته عطيات الأبنودى أن يكون شريط الصوت ــ بالكلمة والموسيقى ــ نابعاً من واقع الحياة وايقاعها .

أفضل الأفلام التسجيلية ، والانصهار بين الايقاع والحياة :

من الغريب أنك تجد فى كل الأفلام التسجيلية المصرية ــ حتى أكثرها سوءاً ــ رغبة دفينة وعميقة فى الاقتراب من (الانسان) ، كما تنعكس فى ذلك الاصرار على اللقطات القريبة التى تحاول تسجيل تلك الملامح المصرية الأصيلة التى تجمع بين الأسى والأمل معاً ، الأسى لذلك التاريخ الطويل من الألم والمعاناة ، والأمل فى أن استمرار المصريين حتى اليوم على قيد الحياة ، وفى ظل الظروف شديدة الصعوبة ، لايعنى إلا أن هذا الشعب قادر على العطاء الانسانى العظيم لو أتيحت له الظروف المواتية .

وإذا كانت معظم الأفلام التسجيلية المصرية ــ لسبب يتعلق بالرؤية الفنية الذاتية أو بسبب العوائق الموضوعية ــ تفقد طريقها فى محاولتها للتعبير عن هذا المعنى ذاته ، فإن بعضاً منها

يحقق قدراً من النجاح ، كما نراه فى « ايقاع الحياة » لعطيات الأبنودى الذى جاء وثيقة حية على صمود أبناء هذا الوطن رغم وطأة القمع والتخلف والاستغلال ، وثيقة تصور حياة المصريين الفقراء فى صباحهم ومسائهم ، ميلادهم وموتهم ، أفراحهم وأحزانهم . لكن الفيلم يقع فى مأزق (الموضوعية) الكاملة ، والتى لاتكاد تعكس فى بنائه وجهة نظر واتجاه وضعية الشعب المصرى ، حتى أنه يمكنك أن ترى الفيلم كوثيقة تدين ظروف التخلف التى تؤكد على أنه لاجديد تحت الشمس فى حياة هذا الشعب ، وأن الحديث عن تطور أو تغير طرأ على حياته ليس حديثاً جاداً ، فما يزال المصريون يعيشون حياة لاتختلف كثيراً عن حياة أسلافهم فى القرون الماضية . وعلى العكس تماماً ، يمكنك أن تراه على أنه ليس (ادانة) لظروف القهر ، بل (إشادة) بتلك الحياة البدائية ذاتها والتى يجب التمسك بها حفاظاً على (أصالة) هذا الشعب .

وذلك التشوش فى رؤية الفيلم جاء نتيجة لافتقاده البناء المتماسك ، حتى أنه بدا كمجموعة هائلة من اللقطات شديدة الصدق للحياة فى مصر ، لكنها تقدم فى صورة (فولكلورية) ، تشبه رؤية فلاهرتى الرومانتيكية التى كانت تغلب على أفلامه والتى تصور حياة البؤساء والمطحونين ، ليس فى صراعهم مع وضعية تاريخية محددة ، وإنما كقصيدة شعرية تفصل موضوعها عن ظروف المجتمع ، وحركة التاريخ .

أما « الطين » لمختار أحمد ، فإنه يتأمل تلك المعجزة التى تبعث الروح فى الطين ، فمن تراب الأرض تولد الحياة فى الأشجار والنباتات والثمار والأزهار (التى يبرع طارق التلمسانى فى تصويرها وإن غلبت عليها أحياناً المسحة الفوتوغرافية) . ومن طين الأرض أيضاً ، ومن صخور الجبال ، يصنع الانسان أدوات وتماثيل تنطق هى الأخرى بالحياة . فعلى صوت قطار ، ومعاول تدق فى الصخور ، يغرق الكادر فى الظلام إلا من طاقة ضوء فى جانبه تزداد اتساعاً فنعرف أننا فى بطن الجبل . وبدءاً من تلك اللحظة نرى المعجزة الانسانية تتحقق ، حيث تتخلق من التراب ، والصخور ، والنار ، والماء ، ودولاب الطين ، والأيدى المعروقة المتسخة ، والعرق الذى ينضح فوق الجبين ، يتخلق منها الجمال متمثلاً فى أوانى الفخار البدائية الجميلة . لكن الفيلم ينتقل فجأة — وبشكل مبتور — إلى موضوع جديد قد يبدو متصلاً مع سابقة ، لكن معالجته جعلت منه فيلماً منفصلاً (وإن كان لايقل جمالاً فى تصويره عن الجزء الأول) . وموضوع الجزء الأخير هو أعمال فنان الخزف والصينى نبيل درويش ، حيث يستعرض طقوس العمل اليدوية للفنان فى معالجته للطين ليشكل من أعماله الخزفية الرقيقة ، لكنه يستطرد كثيراً فى عرض العشرات من الأوانى التى تتتابع فى تكرار رتيب ، لينتهى الفيلم — كالعادة — بلقطة الغروب .

ومن المفارقات أن الجزء الأول الذى يتناول الاعمال البدائية الفطرية جاء أكثر شاعرية وأقل مباشرة ، ربما بسبب خلوه من التعليق الذى شكل — فى الجزء الثانى الذى يتناول أعمالاً تنتمى الى

عالم الفن الرفيع ــ عبئاً على الصورة بدلاً من أن يسمو بها ، والذى يبدو أن صانع الفيلم اضطر له التصاقاً بمفهوم ضرورة التعليق فى الأفلام التسجيلية ، أو لخوفه من عدم وصول الفكرة إلى المشاهدين .

وفى « قوافل الحضارة » لعلى الغزولى ــ تصويراً واخراجاً ــ نرى نموذجاً للأفلام التسجيلية التى يتم صنعها بهدف الدعاية ، لكنها تخفى النزعة الدعائية خلف غلالة موشاة بالفن الجميل ، وتقوم بتوصيلها عبر التعليق العلمى البسيط والجاد فى الوقت ذاته ، والذى يعكس جهداً كبيراً فى جمع المادة العلمية والبحث عن معادل بصرى لها . ويتناول الفيلم العلاقة الحميمة بين الحضارتين المصرية والأردنية منذ آلاف السنين وحتى اليوم . وتسعى المعالجة بذكاء الى تقديم المادة بما (يبدو) أنه الكثير من التسجيل والقليل من التفسير ، فيضفى قدراً أكبر من الصدق على الهدف الدعائى . وكما هو متوقع من مخرج الفيلم ــ كمصور مجيد ــ يأتى الفيلم حافلاً باللقطات الجميلة والوظيفية معاً ، وإن وقع أحياناً فى هوى اللقطات الفوتوغرافية ، كلقطة الراعى عازف الناى فوق الجبل . ولقد ساهمت موسيقى الفيلم التى كتبها مصطفى ناجى فى خلق وحدة فنية للعمل فى شكله النهائى .

وبفيلم « إنجى » يضيف محمد شعبان الكثير إلى رصيده بعد أفلامه المتميزة السابقة « سلام مربع » (١٩٨١) الذى تناول فيه وقائع يوم من حياة فرقة حسب الله التى كاد أن يطويها النسيان ، و« حديقة الحيوان » (١٩٨٤) الذى يعكس رؤية متشائمة عن قدرة الانسان على انتهاك عالم الحيوان البرىء وتلويثه (بالاضافة الى فيلمه « جيدووه ») .

يسجل محمد شعبان فى « إنجى » قصة حياة وأعمال الفنانة إنجى افلاطون ، فى رحلتها منذ صباها حتى اليوم ، مع الفن والسياسة ، والتى تحكيها بنفسها من خلال ذكرياتها الحميمة . ويستعرض الفيلم فى جزئه الأول ــ مستعيناً بمجموعة مختارة بعناية من الصور الفوتوغرافية ــ صبا انجى وشبابها الأول ، حين تعرفت على العالم والفن للمرة الأولى ، ووقعت فى حب السيريالية التى سرعان ماخرجت من أسرها عندما وطأت قدماها عتبات سجن النساء مع فتيات وسيدات مصريات رفضن راية الاحتجاج ضد القمع والفساد والتخلف . وفى السجن ، يولد بداخلها الحس السياسى التقدمى ، فتبدأ فى صنع لوحات تحتل فيها القضبان والأسلاك الشائكة مقدمة الكادر ، لكنها لاتستطيع أن تخفى وراءها النساء اللاتى بلا وجوه أو ملامح ، لأنه لا أهمية لتعيين فردية كل منهن ، ولأنهن تمثلن الجماهير العريضة التى قد تقبع داخل السجن أو تقيم خارجها . وفى السجن أيضاً يولد بداخلها حب جارف للطبيعة ، كان تعبيراً عن توقها للحرية ، فحفلت لوحاتها فى تلك المرحلة بالاحتفاء بالأشجار والأزهار . ثم تنتقل الى التعبير عن الهم الفلسطينى الذى لايبارح عقلها أو قلبها ، لكنها لاتنسى أبداً أن تحتشد لوحاتها بمشاهد القرية ، والعمل ، والسوق ، والمولد .

وهكذا يسجل الفيلم رحلة المجى من موقف المثقف اللامنتمى إلى دور المثقف الثورى ، وهى الرحلة التى واكبت انتقالها من السيريالية إلى نوع من الانطباعية ذات الملامح المصرية الخاصة ، التى قد تستوحى أحياناً لمسات فرشاة فان جوخ أو تنقيطية سورا أو تكعيبة سيزان ، لكنها تضع الانسان دائماً فى قلب اللوحة ، وهو مايبدو على نحو خاص فى بورتريهاتها التى تلخص ، فى وجوهها المألوفة ، وفى خطوطها المقتصدة القاطعة ، ملامح الانسان المصرى .

ويستخدم الفيلم موسيقى أحمد الصعيدى ليضفى عمقاً رقيقاً على الصورة التى لم تخل من اللمسات الانسانية البسيطة التى أبعدت الفيلم عن المباشرة ، مثل اللقطة التى تعبر عن اصرار المجى على ضبط وضع أحد اللوحات المائلة ، أو لقطات تأملها الصوفى للطبيعة من حولها .

وأخيراً يأتى « النَّوْس » لمجدى العمرى (والنوس هو تلك الحركة الرقيقة الخفيفة من أثر النسيم اللطيف) . لكن النوس هذه المرة ليس هو النسيم العابر فينعش الروح والفؤاد ، لكنه الهواء البارد الذى يمر على الجراح فينكأها ويذكى نارها . موضوع الفيلم هو يافا التى نراها ولانراها ، يافا القريبة من القلب والبعيدة عن العين ، يافا المدينة والبشر ، الماضى والمستقبل . ولاتنبع أهمية الفيلم من مجرد تناوله لهذه التيمة التى تثير فى النفس مزيجاً من الحزن والتحدى معاً ، لكن أهميته تعود أيضاً الى شكله الفنى الذى تسرى فيه روح التجريب (الذى يذكرنا — وإن من بعيد — بفيلم « الجنوبية » لرضوان الكاشف) .

ليس فى هذا الفيلم من فلسطين سوى النساء ، اللاتى يمثلن الجانب الآخر من نضال الشعب الفلسطينى الذى يتعرض كل يوم للفناء ، فتمنحه نساؤه مزيداً من الأطفال والأبطال ، ومزيداً من الشهداء أيضاً . بطلة الفيلم — إن جاز التعبير — جدة عجوز تظل تحكى وحدها لمستمع لانراه ونتوحد معه كمشاهدين ، وتتقاطع حكاياتها مع مشاهد حوارية لحفيداتها . لكن مونولوج الجدة التلقائى الطويل يبدو أكثر اقتراباً من روح الحوار الدافىء إذا قورن بحوار الحفيدات الذى يبدو كمونولوجات مسرحية مكتوبة لكى تحكى فيه كل واحدة منهن لنفسها ألماً من الماضى وحلماً عن المستقبل . وإذا كان الفيلم يمنح الحفيدات سطراً لحنياً واحداً ، فإنه يمنح للجدة سطرين لحنيين : أولهما تحكى فيه عن تراث الشعب الفلسطينى بحواديته وأهازيجه ، وتحكى فى الآخر ذكريات الخروج بعد الخروج ، وسقوط الشهيد وراء الشهيد .

وبينما تحكى لنا الجدة حكاياتها ؛ فإننا لانتوقف لحظة عن أداء أعمال حياتها اليومية ، وعلى العكس تقف الحفيدات تحملقن فى الفراغ البعيد ، أمام وبين حوائط وطرقات صخرية ، رمزاً لسجن الحاضر العاجز عن الفعل ، وللذكرى المنقوشة على الصخر والتى لن تفنى أبداً .

لكن الفيلم يبدو فى بعض أجزائه غامضاً ، بسبب لهجته التى زادت رداءة شريط الصوت

من ابهامها على الأذن المصرية ، وبسبب النزعة العقلية للفيلم التى تبدو مغرقة فى الرمزية حيث يعتمد ـــ فى كل مستوياته ـــ على التناقض الجدلى بين عناصره .

* * *

وإذا كان لنا أن نحلم بمستقبل أكثر اشراقاً للسينما التسجيلية ، فإن تلك التجارب الناجحة القليلة تؤكد على أن هذا المستقبل ممكن ، فقط عندما يؤمن صناع تلك الأفلام بأن عليهم أن يتخذوا موقفاً جمالياً وسياسياً داعياً ، موقفاً يسعى الى الاقتراب من الواقع والكشف عن أعماقه ، موقفاً يجمع بين الشكل الفنى الرفيع والرسالة الاجتماعية المحددة . وأيضاً عندما يؤمنون أن ذلك كله لايمكن تحقيقه الا بتحطيم النظرة الرسمية والتقليدية تجاه تصوير الواقع على شرائط الأفلام ، تلك النظرة التى تتجسد فى قانون الرقابة الذى مايزال ينظر إلى حمل الكاميرا السينمائية فى مواقع الأحداث الحقيقية على أنه ليس إلا جريمة يعاقب عليها القانون !



لم يتغير شيء .

البيت وسط الحقول يكاد يختفى فى العتمة ، وحوله سياج الغاب المضفور ، والدخان يتصاعد خفيفا .

مازال الموقف بجوار عشة الفراخ . ويوما داسه بقدمه فى العتمة ، وكان يصلحه ثم أضاف عينا ثالثة .

وقالت يومها وكانت تجلس على العتبة : أنها لم تر من قبل موقدا بثلاث عيون .

قالت : أنها لن تتزوج بعد ذلك .

كانت تضفر شعرها المبلل بجوار المصباح ، ونظرت نحوه وقالت :

ــ جربت بختى مرتين .

قالوا له قبل أن يأتى : « أم محمد . ستراها وأنت بالكراكة » .

وكان يراها عندما تخرج من البيت وتسير وسط الحقول ، وجلبابها الأسود الحريرى يلتف حول جسدها ، والطرحة السوداء ترفرف وراءها ، ومنديل الرأس الأسود المطرز بترتر بنفسجى ، وصوت الشبشب فى قدميها . كانتا نظيفتين دائما . تدعكهما بالحجر كل صباح . ويرى كعبيها عندما تصعد الفراش فى لون الجزر ، وتضحك وتقول :

ــ حين ترانى احداهن أدعك قدمى أمام البيت تمصمص بشفتيها وتدير وجهها .

وتمر بهن على شاطىء النهر . كن هناك فى المياه العكرة وسط أكوام الملابس وأوانى الطعام ، ويرفعن رؤوسهن ويتهامسن :

ـــ وماشية تتمخطر . وراها أيه ؟

ويراها من الكراكة قادمة على الشاطىء تتمايل دون أن تلتفت نحوهن ، وتكور احداهن الطين فى يدها وتقذف به فى عنف الى النهر . ويشتد هبوب الريح ويراها تمسك بطرف الطرحة بين شفتيها .

قالوا له : عندما تذهب . لاتسأل . سترى البيت هناك وسط الحقول ، وحين تخف حدة الشمس ستراها تسير بين الزرع .

وكانوا يضحكون .

وكل عام أو عامين تأتى الكراكة لتطهير النهر . وقالوا أنها لاتريد سوانا . ريس الكراكة . لا أحد فى البلدة يعجبها . وينصب كل منهم خيمته على الشاطىء أمام الطريق الجانبية المؤدية للبلدة . وتمضى الكراكة مبتعدة بامتداد النهر ومعها الأنفار ، وتظل الخيمة هناك على رأس الطريق . وعندما جاء نصب خيمته هو الآخر فى نفس المكان .

وكان يراها عند عودته من الكراكة تتمايل بجلبابها الأسود فوق الجسور الرفيعة ، ويقف أمام الخيمة مترددا ، يرقب الدخان يتصاعد فوق سطح البيت . كان الأهالى على الطريق يذهبون ويأتون .

قالوا له قبل أن يأتى : « لايهتم . انهم فى البلدة رموا طوبتها » .

قالت له أن واحدا من البلدة كان يجرى وراءها ، يتسلل فى الليل ويدق خفيفا على الشباك ويهمس باسمه . كان متزوجا ، وطول الوقت يتلفت حوله .

قالت له : تزوجنى .

ـــ بعدين ياأم محمد . بعدين .

ـــ وهل كنت تتزوجينه ؟

ـــ جربت بختى مرتين .

كانت مسترخية ورأسها على ذراعه :

ـــ لم أفتح له الباب أبدا ، وكنت أراه عندما أخرج جالسا تحت الشجرة فى مواجهة البيت ، وأمر به ، ويكلمنى دون أن ينظر إلى ، يسألنى إن كان ينتظرنى حتى أعود ، وفتحت الشباك وصحت به إن لم يذهب من هنا . لم يأت بعدها . لو رأيته عندما صحت باسمه وهو يهرول على السكة . وكنت فى السوق وقفز من المقهى وتقدم نحوى والخيزرانة فى يده . وتلقيت الضربات على ذراعى . كان يعوى كالكلب والرجال يسحبونه بعيدا . ووقف بينهم يلهث ويصيح « فضيحة البلد .. والكراكة » . وأخذوه إلى المقهى . وكنت أشترى فى السوق والنسوة يقلن لى « اقصرى الشر وعودى الآن للبيت » . لم أسمع كلام أحد .

واشتريت كل ماأريد ، ومررت بهم فى عودتى . كانوا على مصطبة المقهى وهو فى وسطهم . ووقفت أمامهم . ونظرت إليه . لم أقل شيئا . وظلت عيناه فى الأرض والعرق يسيل على وجهه » .

ويتفرج وجهها وهى تحكى ، ويتحسس أثر الجرح القديم فوق حاجبها الأيسر . كان لون الجلد قاتما ، ويضغطه خفيفا بإصبعه .

وتمر بهم فى مشيتها فوق الجسور ، وتراهم فى الظل تحت الأشجار يحدقون نحوها ، ويصمتون ، ويسحبون سيقانهم الممدودة على السكة الضيقة .

أحس بقدمه تغوص فى الوحل اللزج ، وكان يمسح حذاءه فى الحشائش على حافة القناة ، ثم رمق البيت والأشجار حوله . لم يتغير شىء ، والبيت مايزال وحيدا وسط الحقول ، نفس الأشجار والجميزة العجوز ، والبيوت الأخرى بعيدة تمتد دائما فى الاتجاه الآخر نحو مبنى المحطة . والحجر الضخم على حافة السطح وكأنه يوشك أن يهوى . وفى كل مرة كان يعود من الكراكة يراه فى عتمة الغروب ويقول أنه سيصعد للسطح ويزيحه بعيدا . آه . خمس سنوات . الآخرون لم يعودوا مثله . وربما أيضا لم يفكروا فى الأمر مثله . وكانوا يقولون له : « مجرد أن تترك البلدة وتنسى كل شىء » . ذلك الاحساس الذى كان يأتيه حين يقترب من البيت . وعندما كان يصحو فجأة من النوم ويراها تتحرك فى المندرة دون صوت وكأنما تخشى أن توقظه ، وجسدها ينثنى لينا فى الضوء الخافت وقد رفعت قميص النوم عن ساقيها ، ويبدو وجهها مترقبا حذرا ورعشة خفيفة تسرى بحاجبيها الكثيفتين .. ذلك الشىء الذى لم يفهمه أبدا ، ويتلفت حوله قلقا ، كان يحس بها عندما تنطوى فجأة نافرة ، ويقف فى المندرة حائرا خجلا . ويسألها إن كانت تريده أن يمضى ؟ وتحدق فى وجهه بعينيها اللامعتين وشعرها المضطرب يلتصق بوجهها ورقبتها .. وتقول أنها فقط متعبة ، وتلبس جلبابها الأسود وطرحتها وتخرج ، ويراها من فتحة الباب الموارب تسير فى العتمة فوق الجسور ، ويظل بجوار الباب فى انتظارها . ما من مرة استطاع أن يخمن ماستفعله . ويكون عائدا من الكراكة ويراها وسط حقل القمح أمام البيت تشق بيديها طريقا وسط السنابل التى كانت تميل جانبا وقد انزلقت الطرحة عن رأسها غير أنها ظلت عالقة بها منتفخة بالهواء ، ويبدو وجهها منتشيا بفرحة غامرة ، وتشير له أن يأتى إليها ، ويقف مترددا ، يحس لحظتها أن الأمر لايبدو كما يراه . وكأنه فى غيبوبة ، ماكان يستطيع أن يرى شيئا حوله فى وضوح .

كان واقفا أمام الخيمة يرقب البيت ، والدخان يتصاعد خفيفا فوق السطح ، ويتلاشى فى عتمة الغروب ، ثم رآها واقفة الباب . لم تنظر نحوه . سار إليها :

ـــ مساء الخير . أنا عبد التواب ريس الكراكة .

ـــ أهلا وسهلا .

وقال أنه شم رائحة طعامها وهو عند الخيمة .

وقالت : تفضل .

ورأى لمعة البلل بالطرحة السوداء عندما أفلتتها من شفتيها . دائرة صغيرة التصقت بخدها الأبيض الناعم . نظرت فى عينيه ، وأهدشه سواد عينيها المتألق ، وأحس لحظتها أنها عرفت أن الآخرين قد أخبروه .

قالوا له : أنها لاتريد سوانا .. ومامن أحد فى البلدة يجرؤ أن يتزوج منها .

كان لديها البيت والفدان ونصف ، ورثتهم عن زوجيها ، وربما كانوا يرمقونها حين تبتعد وهى تتمايل بجسدها فوق الجسور ، وصوت الشبشب فى قدميها ، وكعباها الحمراوان النظيفتان تخطفان النظر . ولاشيء . تمضى مبتعدة . ويظلون فى مكانهم تحت الأشجار يحدقون فى الأرض ، ويخطون بأصابعهم فى التراب .

وتحكى : « كنت أعيش مع زوجى الأول فى بيت أبيه ، وفى كل مرة أقوم أو أجلس يحدق أبوه نحوى . وحين يرى ساقى ممدودة يحدق وتتدلى عيناه . ويغلبنى الضحك . ويضربنى زوجى . حين نصبح فى حجرتنا يظل يضربنى وأنا أضحك . ثم جاء وبنى البيت هنا فى أرض ورثها عن أمه . ومات والولد فى الكوليرا . وزوجى الثانى بنى الحجرة الأخرى — كانت تجلس تحت المصباح ترتب ملابسها المغسولة فى الصندوق الكبير — والسياج أيضا وبرج الحمام . ومد القناة الى داخل الحوش . ماكان يرضى أن أذهب الى النهر وأغسل هناك . وذهب . أخذوه أيام الحرب ولم يعد » .

وجاء بأشيائه وملابسه من الخيمة . وفى الصباح الباكر كان يذهب إلى الكراكة ويعود فى المساء . وتبتعد الكراكة بامتداد النهر ، مرت ببلدة وأخرى . وكانوا يقتربون من النهاية . وتسأله :

— وتذهب بعدها ؟

— سأعود

كان الآخرون أيضا . جاءوا من قبل وذهبوا . مجرد أن يصل الى بيته وزوجته وينتهى كل شىء . وكانت تعد له ملابسه وأشياءه . وقالت :

— ومن يذكرك بنا ؟

— من يعرفك لاينساك .

— كلام .

ولفت الطرحة حول وجهها . ومن ينساها !!

قالت : نفسى فى التين .

وكانت الريح شديدة فى الخارج ، ونهض من تحت الغطاء ، ولبس جلبابه وخرج الى الحوش . كانت أشجار التين الشوكى تمتد على حافة القناة ، ورأى الزهور الصفراء زاهية فى ضوء القمر الساطع . وكان منحنيا يقطف حبات التين وقطعة القماش فى يده . وسمع ضحكتها ، والتفت . ورآها فى عتمة الظل أمام الباب ، كانت ملتفة فى ملاءة السرير ، ثم بسطت ذراعيها ، وبدا جسدها عاريا والملاءة ترفرف

خلفها ، وكانت تخطو نحوه فى الضوء الساطع . وتلفت حوله فزعا . غير أنها تقدمت ووقفت أمامه . وكانت ترنو إليه مبتسمة والريح تعبث بشعرها ، ثم أخذت تتقهقر فى خطوات بطيئة . واختفت .

دار حول البيت منصتا لصوت فى الداخل . كان الجور باردا . ولف العباءة حول كتفيه ، وأحس بقدميه مبللتين فى الحذاء . وقف خلف سياج الغاب المتهالك وكان الضوء يأتى من خلال فتحات الشباك .

دق الباب خفيفا ، وسمع صوتها ، ثم رآها تقف بفتحة البا ، وحدق فى وجهها مبهورا . نفس الصوت ، وكتفاها المشدودتان . وأحس بالدفء يهب من الداخل :

ــ أتذكريننى ؟

وكانت تنظر فى وجهه . وقال :

ــ عبد التواب ، ريس الكراكة .

ــ ياخبر . سى عبد التواب . تفضل .

سار متمهلا . رائحة الخبز ، وسمارة العيش السوداء فى ركن المندرة ، والحجرة الأخرى ، نفس الحصيرة والنقوش الملونة بطرفها ، وفوقها العباءة الصوفية ، والمسند العريض ، وأبريق النحاس والطشت بجوار الباب .

ــ وكنت أقول ماذا يفكره بنا وهو هناك فى البندر

وانحنت أمام بوعاء النار :

ــ وجئت لترانى .

وابتسمت فى وجهه ، وانعكس لهب النار فى عينيها السوداوين . وقالت :

ــ كل هذه السنوات وتذكرنى ؟

استرخى فى الركن الدافىء كما كان يفعل وذراعه على المسند . أن يرى كل ذلك مرة أخرى ، وكان يتبعها بعينيه ، الشعيرات البيضاء الخفيفة فوق أذنيها ، وسواد عينيها الذى ازداد عمقا . ولاشىء آخر .

ــ لم تأت الكراكة بعدك ؟

ــ آه . لم تأت .

وسمع صوت وابور الجاز فى المندرة الأخرى . ورآها أمام قطعة المرآة المعلقة بجلبابها الوردى تمشط شعرها الخشن المبتل فى ضفيرة واحدة . وسحبت الغطاء من فوق السرير . وجاءت بملاءة نظيفة ولحاف من الصندوق . نفس اللحاف الأخضر والزهور الحمراء الصغيرة على وجهه .

وقال : أنه كان يخشى دائما أن يأتى ويجدها قد تزوجت .

جاءت بصينية العشاء ، ووضعت الفرخة كاملة أمامه ..وكان عليه أن يعطيها نصيبها ، وكعادتها ترفض

وتقول أنها لاتحب الفراخ . وضحك ، وقال :

ــ لم تتغيرى

ــ وأنت لم تتغير

كانت الريح تهب فى الخارج . وجمرات النار تتوهج أمام تيار الهواء المندفع من تحت الباب .

وكانا راقدين فى الفراش ، وذراعاها حول كتفيه . ودس وجهه فى شعرها . وأحس فجأة بألم خفيف بين فخذيه ، ثم اختفى . وأحس به مرة أخرى . كان مايشبه لثة خالية من الأسنان تمسك به وتضغط خفيفا ثم تختفى عندما يتقلص جسده . وأنصت لصوت تنفسها ، وفمها يلهث بجوار أذنه . واستند على ذراعيه محدقا فى وجهها ، كانت عيناها مغمضتين ، وشفتاها ترتعشان ، وأراد أن يسحب جسده بعيدا ، وصرخ متألما . أحس بما يشبه الأسنان تطبق عليه وتنغرز فى لحمه ، وضغط وجهها بكفه مزمجرا ، ثم لطمها فى عنف ، وانفرجت الأسنان ، وسقط منحنيا يلهث . وكان يدور فى الحجرة مترنحا ، ثم نظر إليها . كانت مسترخية فى الفراش وقد تعرى الغطاء عن صدرها الضخم ، وعيناها المتوهجتان تحدقان نحوه . وتلمس طريقه إلى الباب وخرج .



يريد أن يطمئن

قصة

رضوى عاشور

انفتح الباب ببطء وأطل وجه عم عبد القادر يستأذن فى الدخول فلما أومأ له الدكتور قاسم برأسه دخل يتبعه شخص لاأعرفه . عم عبد القادر هو الشرطى المكلف بحراسة المدخل الصغير للكلية ، تراه طوال اليوم جالسا على كرسى من الخيزران يشد سترته سير جلدى يقطع صدره بالورب ويلتف حول كتفه الأيمن ليتصل بحزام عريض له مقبض معدنى . وكان رداؤه ــ سواء كان قطنيا أبيض فى شهور الصيف أو صوفيا أسود فى شهور الشتاء ــ عتيقا ومستهلكا لايشى بالسلطة والقوة والرهبة المرتبطة برجل شرطة . فضلا عن أن عينيه الصغيرتين الطيبتين وقسماته البشوشة وشاربه الأبيض الكث كانت تضفى عليه وداعة ملحوظة .

قال عم عبد القادر مفسرا :
« الأستاذ جد طالبة عندكم بالقسم وقد طلب منى أن أوصله بأحد الأساتذة » وواصل موجها حديثه للرجل وهو يستدير لمغادرة الغرفة : « اطمئن ، سوف يساعدونك » ثم ألقى علينا التحية وذهب .

مد الضيف يده الكبيرة الى الدكتور قاسم الجالس وراء المكتب . قال : أنا فهمى عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدتى نادية أحمد فهمى عبد الستار طالبة عندكم ، هل تعرفها ؟

طلب منه الدكتور قاسم أن يجلس فى انتظاره حتى يفرغ من الأوراق التى أمامه فيتمكن من الاستماع اليه .

جلس الرجل بجوارى وكنت أنا أيضا أنتظر أن يفرغ الدكتور قاسم مما أمامه لكى يقول لى ملاحظاته على الجزء الذى قرأه من رسالتى للماجستير .

كان الرجل بادى الشيخوخة رغم ضخامة جسده له وجه مستدير وأسمر تلك السمرة البنية المميزة لأهل الصعيد . وكان يلبس بدلة عتيقة وبيده عصا غليظة .

رفع الدكتور قاسم رأسه .. قال :
ــ نعم ، أية خدمة ؟
كرر الرجل عباراته السابقة :
ــ أنا فهمى عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدتى نادية أحمد فهمى عبد الستار طالبة عندكم .
ــ طالبة فى أى سنة ؟
ــ فى السنة الأولى .
ــ أنا لا أدرّس طلاب السنة الأولى ، ولكنى رئيس القسم فما هى المشكلة ؟

ابتسم الرجل باستحياء :
ــ لا الحمد لله ليس فى الأمر مشكلة ، أنا فقط أريد أن اطمئن ، هل تحضر البنت الدروس ؟ ، هل هى مجتهده ؟ هل هى حسنة السلوك ؟ أريد أن أطمئن !
ابتسم الدكتور قاسم وقال بلهجة لاتبدو ساخرة الا لمن يعرفه جيدا :
ــ ستطمئن فى آخر السنة حين تظهر نتيجة الامتحانات !
ولكن الرجل كرر دون أن يبتسم هذه المرة :
ــ ولكنى أريد أن اطمئن الآن ، صحيح اننى ربيتها كما يجب ولم أقصر ... هل قلت لك أنها ابنة شهيد ؟ عندما استشهد والد نادية كانت أمها حبلى بها . حفيدتى ، نادية أحمد فهمى عبد الستار الطالبة فى قسم سيادتك ولدت فى نوفمبر ٦٧ ، وأمها الله يكرمها لم تتزوج مرة أخرى رغم أنها كانت بنت سبعة عشرة سنة ، هل قلت لك أنها تعمل الآن فى الامارات ؟

أخذ الدكتور قاسم يقلّب فى الأوراق التى أمامه وقد بدأ يفقد اهتمامه بكلام الرجل ويكف عن الانصات له .
ــ أنا صعيدى وقلت يانادية العلم نور ولكن الأخلاق فوق العلم والاحتشام زينه . تتحدثين مع زملائك ، لابأس ، لكن بالحدود والأصول ، لاترفعى عينيك الى أى منهم ، غضى الطرف فالنظر فتنة ياابنتى ، وكونى ...

قاطعه الدكتور قاسم :

ـــ وما الذى تريده منى بالضبط ؟!

ـــ قلت لك ياسيدى الدكتور ، أريد شيئا واحدا فقط ، أريد أن اطمئن ! .

ـــ كيف ؟!!

قالها الدكتور بحدة ونفاد صبر وخشيت، لو استمرت المقابلة أن تنتهى بطرد الرجل من المكتب . وكنت أفكر فى المشهد المؤسف الذى سوف يحدث عندما دق الباب ودخل ثلاثة من الطلاب يحملون لافتة ورقية يريدون اطلاع الدكتور عليها .. قرأها ثم ضحك وقال موجها حديثه إلىّ :

ـــ اسمعى ياكاميليا ، هذا الاعلان الجذاب لرحلة بورسعيد :

« المدينة الحرة تفتح لك بحرها

بورســعيد بحـر مـن السـلع

تعـالَ معنا لتسبح وتشترى !»

واصل الدكتور قاسم الضحك وهو يوقع على الاعلان ويعيده الى الطلاب الثلاثة الذين سألنى أحدهم أن كنت سأذهب الى الرحلة فقلت اننى لم أقرر بعد .

ما إن ذهب الطلاب حتى واصل الرجل حديثه . وللحظة بدا أن الدكتور قاسم قد أُخذ بوجوده وأنه نسى تماما أنه جالس فى الغرفة . قال الرجل :

ـــ يعنى مثلا لو سيادتك أعطتنى جدول المحاضرات وأسماء المحاضرين سأتمكن من ...

ـــ الجدول معلق فى الردهة ، عليه أوقات المحاضرات وأسماء المحاضرين .

تطوعت بارشاد الرجل الى مكان الجدول . تبعنى فأوصلته ثم تركته لينقل مايخص حفيدته ووقفت أثرثر مع بعض طلاب السنة الرابعة .

عندما انتهى من نقل الجدول أتى الى ووقف على بعد خطوات ينتظر أن أنتهى من حديثى ... لاحظت ذلك فسألته ان كان يريد شيئا . قال :

ـــ فى الجدول ليس لدى طلاب السنة الأولى محاضرات يوم الأربعاء، ولكن نادية تأتى الى الجامعة يوم الأربعاء .

ـــ نادية فى أى قسم ؟

ـــ فى قسمكم ؟

ـــ أعرف أنها فى قسمنا ولكننى أسأل هل هى فى « أولى أ » أم « أولى ب » أم « أولى جـ » أم «د» أم «و» أم «هـ» ؟ سنة أولى مقسمة الى ستة مجموعات . نادية فى أى مجموعة ؟



ـــ لا أدرى .
ـــ كيف نقلت الجدول ، هناك ستة جداول مختلفة لطلاب السنة الأولى .

تلعثم الرجل ومال على قائلا بصوت خفيض :
ـــ اعذرينى ياابنتى تجاوزت السبعين ، لم أنتبه للأمر ، على أى حال سأنقل الجداول الستة ثم اسأل نادية عن مجموعتها .

واصل حديثه بنفس الصوت الهامس :
ـــ أنا فى السابعة والسبعين وزوجتى ، جدة نادية ، فى السبعين ووالد نادية استشهد قبل ولادتها وأمها تغربت لكى توفر لها حياة كريمة ، أنها مسئولية ياابنتى لاأريد أن أقصر .

كنت على وشك أن أقول كلمات عابرة لطمأنة الرجل قبل أن أتركه وأذهب عندما رأيت فتاة طويلة سمراء تقبل علينا بابتسامة منشرحة ومندهشة بعض الشيىء .
ـــ أهلا ياجدى ، ماالذى أتى بك الى هنا ؟

كان لنادية وجه أليف لايخلو من طفولة تؤكدها بساطة ثوبها وشعرها الأسود الطويل المربوط على شكل ذيل حصان بشريطة دقيقة زرقاء .

سأل الجد :
ـــ يانادية ، أنت فى أى قسم ؟
ـــ « أولى ج » ياجدى ، لماذا ؟
ـــ جئت أنقل جدولك ولأعرف مواعيدك وأطمئن ، ولكنى اكتشفت أن سنة أولى مقسمة الى مجموعات كثيرة .

اكتسى وجه البنت بجدية مفاجئة تحولت تدريجيا الى تجهم ولمحت دمعة تترقرق فى عينيها وهى تقول باحتجاج :
ـــ ولكن ياجدى ...
قاطعها :
ـــ لكن ماذا ؟ أريد أن أعرف كل شيىء لأحميك وأرعاك كما يجب ...
عضت البنت على شفتها السفلى ثم أعلنت بشكل مفاجىء :
ـــ عن اذنك ياجدى ، عندى محاضرة ...
ابتعدت البنت خطوات ثم استدارت فى اتجاهنا ، قالت :
ـــ بالمناسبة ياجدى هناك رحلة الى بورسعيد وأريد أن أذهب .

ـــ الى بورسعيد ؟

ـــ نعم

ـــ لايانادية ، لاداعى للرحلات ، لاداعى .

ـــ ولكنى ياجدى أريد أن أذهب ، سأذهب !

تركتنا البنت أما الجد فمال على وسألنى بنفس الصوت الخفيض :

ـــ وهل ستذهبين أنت ؟

ـــ لأدرى ولكن اطمئن حتى ان لم أذهب سيذهب عدد من زميلاتى المعيدات وبعض الأساتذة أيضا .

ـــ مادامت فى رعايتكم يجب أن أطمئن ... نعم يجب أن أطمئن ، ثم أنها رحلة الى بورسعيد فرصة لنادية تعرف بلدها وأيضا ...

كان الرجل الآن يواصل كلامه بصوت هامس كأنما يحدث نفسه .

ـــ نعم تعرف بلدها وأيضا ترى شيئا من الأرض التى حارب فيها أبوها واستشهد من أجلها .

تركت الرجل وعدت الى حجرة الدكتور قاسم لأستمع الى ملاحظته على رسالتى .

وعندما غادرت الكلية بعد ذلك بساعتين كان الرجل جالسا على كرسى من الخيزران بجوار عم عبد القادر وكانا يتسامران . قال الرجل مفسرا :

ـــ قلت أنتظر نادية حتى تنتهى من دروسها لنعود معا نحن نسكن بعيدا والطريق طويل .

غادرت الكلية وأنا أفكر فى رحلة بورسعيد . استقر رأيى على الذهاب قلت لنفسى : فرصة للراحة وأيضا لكى أشترى صابون سائل للشعر وشرابات نايلون .

* * *

١٩٨٧



العمة سلطانة أغرب امرأة فى العالم .

فى الصباح إنسية وفى الليل كأنها من بنات الجان .. تسكن طرف البلدة ناحية الغيطان ، تحلب مع شقشقة الفجر وتطبخ بقية النهار . فى المواسم تعجن ويخرج الخبز المرحرح من طاقة فرنها كالفطير ، يفوح بالحلبة ورائحة أنفاسها العنبر .

تداوى العليل ببسلم الكلام الحلو والوصفات البلدية وكاسات الهواء وأدوية تأتى بها من البندر ، من البيت الكبير ، قطرة زنك ، باردة وحامية ، قطن وشاش وسائل أحمر كالدماء فى زجاجة محكمة . تطيب الجراح بلمسة يدها ، قبل أن تضع عليها بودرة ضامة للجروح ، تقول اسمها سلفة ، لأنها تستلف الشفاء من المرض ولا ترده .

فى العصارى تتحمم العمة سلطانة وتتكحل وتتطيب . تنتقى من خضار الزرع لون ثوبها البيتى ، يلتئم حول الرقبة ويحيط الصدر العالى بقطر دائرة هائلة تتضام من أعلى بنمنمات الكشاكش ، لتنفرج طيات القماش ، أسفل السفرة ، فى اتساع رخى ، يطول الأرض ويصدر مع كل حركة لها حفيفا صاخبا ، كاصطفاق أوراق الشجر بأنسام عفية . تعقص على رأسها قمطة يشهق من بياضها لوز القطن المفتح ، تتلفع عليها بالسنابل . ومن تحت شال الذهب ينسدل ليل شعرها المموج اللماع .

وأنا فى ذيلها على الدوام ، تكاد تتعثر بى فى الغدو والرواح ، بين قاعة الفرن والزريبة والحمام . تنهرنى كل حين :

ـــ يوهوه يابنت الناس ... ماتقعدى ياخيبيتى فى حتة واحدة ..

خلينى أشوف شغلى .. وبعدين نبقى نحكى .. أحكى لك بالليل زى ما انت عايزه .

أنظر إليها بخاطر كسير وكأن روحى قد علقت بشفتيها وبنظرة وعد حنونة فى عينيها السمحتين . أطرق برأسى وأنا أتزرزر بالبكاء .

ـــ طيب بس خلاص .

فى الحال تنقشع عن سماء روحى غمامة الدمع الطفلة . وأسمع كركرة الضحك الصافى فى قلبى .

ـــ أحكى لك عن الملك والغراب ... وإنت تأخذى سواده فى شعرك ... والآ أحكى لك عن حبة الرمان بنت ملك الجان وتبقى حمرتها فى خدودك ... والآ عن خاتم سليمان وانت تعرفى لغة الطيور .. والآ .. أقاطعها متعجلة :

ـــ خاتم سليمان .

ـــ طيب كل شيىء بميعاد .

تنسى هى وتنهمك فى أشغالها البيتية التى لاتنتهى . وأظل أنا مربوطة بذيلها ، ثائرة بين كرات الزبد الهائلة السائحة فى بدنها الفخم ، ينز بعرق سمنى ، يجعلنى أتذوق ، كلما قبلت وجنتيها ، طعم المرتة المملحة ، أحبها أكثر من القشدة بالعسل النحل .

عينى لاتفارق حركتها النشطة ، لا تكل طوال النهار ، وكأنها لاتحس لبدنها ثقلا . تطوى الأرض جيئة وذهابا وكأنما تمشى على ماء أو هواء . لايتعب موج البحر فى حركتها الدائبة ولاينفد تجدد الهواء .

وكلما جلست لتعد فأنا لها ، تحينت أنا الفرصة لأرمى بنفسى فى حجرها البراح . أحس اننى أغوص فى فلتة محفوة بزغب الوز مع ريش النعام . ويهيأ لى أحيانا أننى أغطس فى ماعون عجين خمران . تأخذنى فى حضنها الرجراج وأنا أدفس رأسى بين ثدييها فأجدها تدلف إلى أخدود عميق ، وأقول فى كل مرة

ـــ عمة سلطانة ... ريحك حلو ... ريحك ريح ستات .

تضمنى إليها وهى بين الرضا والغضب ، ثم تطلقنى فأرى صدرها العمران يهتز بضحكة عالية ، موصولة بذيل رنان :

ـــ يا اخواتى .. شوفوا البنت .. لا طلعت ولا نزلت وبتقول إيه .

العمة سلطانة لا عمر لها ، ولا حساب عندها للزمان ، وإنما طلعنا نحن لنجدها عمة لنا جميعا . وهكذا كانت لصبيان من قبلنا وبنات . لاتتبدل ، ولا تتغير ، ولاتخلف عادة لها ، ولا تنفد حكاياتها فى كل مساء .

وحتى بعد أن كبرنا ودخلنا مدارس البلدة ، ومن بعدها مدارس البندر ، ثم التحقنا بالجامعة فى القاهرة ، كنا نعود فى الأجازات ، فنجدها على حالها ، يأتى إليها صغار غيرنا ، تمد لهم مائدة الطعام قبل أن تفرش شعورها الطوال حكايا للسهر والونس الحميم « دول أحبابى ... أولادى » تماما كما كان تقول لنا . وأنا أترك أمى وأبى وأخوتى وأؤوب إلى حضنها الفواح ، تقول لى فى كل مرة عين الكلام ، كأننى ما غادرت حجرها إلا للحظات ، وما أزال متعثرة فى ثوب الغيطان على بدنها وفى أهداب سنابل شالها ، معلقة روحى بلحظة صفوها ، حين تنطق كلمة السر فتنفتح لى مغاور الكلام .

العمة سلطانة مقطوعة من شجرة . لازوج ولا ولد . ولا يعرف أحد نسبا صريحا لها . لم يكن هناك غير صورة مؤطرة ببرواز مذهب كالح اللون ، معلقة على جدار المندرة . والصورة لشيخ مسن ، بهتت ملامحه من كثرة ما حدقنا وما طرحنا عليها السؤال بغير جواب .

يقول ناس البلدة : إنه من محارمها وقد أتى من البندر فارا من أهله ، أو من ثأر قديم ، وهى فلقة قمر فى بواكير الصبا .

يقول آخرون : إنه زوجها وكان فى عمر أبيها ، وأنه لم يقربها ، وإنما كان يجالسها ويقص عليها أخبار السلف والخلف ، ويعلمها فنون الشعر والأدب ، وانها تحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر العويص المجهول ، وتعرف سيرة أبى زيد الهلالى وذات الهمة وعنترة وحمزة العرب .

ومن قال : الرجل من صلب أحد أكابر البلد ، ممن شاركوا فى هوجة عرابى وأنه بعد موت والده اختفى فى الريف ، هربا من ملاحقة الخديوى والانجليز .

ومن زاد فقال : هو ابن الأمير الاى محمد عبيد ، بطل واقعة قصر النيل وقائد الآلاى السودانى ، الذى استبسل واستشهد فى التل الكبير . ولما تقلبت النفوس على العرابيين ، عادت به أمه الى بيت العائلة فى البندر ، إلا أنه اختلف فى كهولته مع أولاد إخواله على الميراث ، فنزح الى البلدة ومعه سلطانة ، ابنته أو ربيبته ، لتقوم على شئونه .

وذهب عدد آخر من العارفين ببواطن الأمور إلى أن الرجل كان زميلا لسعد باشا زغلول فى مدرسة الحقانية وكان من خلصائه المقربين لسنوات عدة ، لكن حدثت بينهما جفوة حين تجاهل سعد باشا الاتصال بمحمد فريد أثناء وجود الوفد المصرى بباريس فى منتصف عام ١٩١٩ ، وان الرجل كان من أول المسهمين فى نقل جثمان محمد فريد إلى أرض الوطن . بل إن هناك من يؤكد ان الرجل الذى هبط على البلدة وسأل عن مجلس الشيخ ، قبل وفاته ببضع شهور ، وحسبه الناس جاء خطيبا لسلطانة ، ليس سوى جمال عبد الناصر ، وان الشيخ قام وقبله بين كتفيه ، وكان ذلك قبل قيام الثورة ، فلم يعرفه أحد .

لم نكن نعرف الحقيقة . وفى مرات نادرة ، يبادرها أحدنا بالأسئلة المحومة فى رؤوسنا كزنابير هوجاء ، أطلقها من عشها عبث الأولاد ، ونحن نتحلق من حولها فوق حشيات الأرائك البلدية ، تأكل أفواهنا من طبيخ صباحها الشهى ، المتبل ببهارات الأنفاس الحارة ، وفى غمرة الونس وحرارة تلاصق الأجساد تتفتح منا مجاهيل لانعرفها ، فينطلق الولد أو تنطلق البنت :

ــ عمة سلطانة .. أحكى لنا حكاية الصورة .

تباغتها الكلمات ، فتغيم عيونها لحظة ، ولا تقول سوى :

ــ هو .. رحمة ونور .

تقولها وكأن الكلمات كفوف ثانية تربت على الوجه الكهل ، أوتمسد الشيبة الكتانية المشعثة ، أو كأنها شفاه تمس الجبين المغضن مسا رفيقا . يتغير صوتها ثم يعود الى نبرته المعهودة ، كمن انتهت توا من نفض ذرات غبار منسية ، تراكمت منذ زمن على شيء عزيز وتحب أن تترك مابقى منها هاجعا تحت الجلد أو فى تلافيف شغاف القلب ، بعيدا عن العيون .

وبحركة حاسمة من يدها يسود الصمت ، بعد أن أثار الجواب المبتور همهمات فضولنا النهم .

ــ فضونا من السيرة دى .. أقول لكم حكاية وان وجدتوها حلوة ، تقولوا لى غنوة ، وإن كانت ملتوتة ...

نصيح بصوت واحد :

ــ تقولى كان حدوتة .

ــ تعرفوا ياأولاد كل شيىء فى الدنيا وله فى الأصل حكاية .

نقول وقد سرى إلينا مس كالكهرباء ، لاينقطع إلا فى نهاية المساء :

ــ إزاى ياعمة .

ــ يعنى الحلم له حكاية والكلام له حكاية .

يقول الولد :

ــ نسمع حكاية الحلم .

تقول البنت :

ــ لا .. نسمع حكاية الكلام .

تقول العمة سلطانة :

ــ طيب من غير خناق .. أحكي الاثنين .

فى سالف العصر والأوان كان فيه مدينة بيوتها من رخام أبيض ، مصفحة بصفائح الذهب والفضة ، وفى دوائر الجدران ألف شباك من خشب الصندل وألف شباك من النحاس الأحمر الوهاج ، خارجة كلها على أبواب الأبنوس . وكان لايدخل من هذه الأبواب إلا الأمراء والحراس . وكانت المدينة تطل على فيه أسماك على كل لون . والأسماك لها أجنحة تطير بها إلى السماء ، فتحرق الشمس أجنحتها ، فتقع على السحاب ، فيرمى بها السحاب إلى البحر ، فتنمو لها أجنحة من جديد .

وكان فى هذه المدينة امرأة فقيرة ، أخذ الحاكم شاتها الوحيدة وكانت تشرب من لبنها وتغزل صوفها وتأكل من ولدها . ولما ذهبت المرأة الى قصر الملك لينصفها من ظلم الحاكم ، منعها الحرس من الدخول . جلست المرأة تبكى على أعتاب القصر ، فخرج من دمعها الترمس والفول . تختاروا الترمس ولا الفول ...

ــ الترمس ياعمة ، مملح زى الدموع ... وبعدين ..

ــ تدحرجت حبة ترمس الى البحر ، فبلعتها سمكة وصعدت بها الى الشمس فمسها الشعاع ، واحترقت أجنحتها وحبة الترمس ماتزال فى بطنها . ولما ألقاها السحاب الى البحر انزلقت من فمها الحبة وقد حولها الشعاع إلى جوهرة . والجوهرة صارت معلقة فى شجرة ، والشجرة فى بستان ، موصول بالسماء . وكانت للجوهرة قوة كقوة الحديد ولونها كلون النار ، تتقد آنا بالياقوت ، وآنا بالدر ، وفيها روح الزمرد .

ــ ياعمة قولى كلام سهل .

ــ بس اسمعوا وانتوا فى الآخر تفهموا .. أصبحت حكاية جوهرة على كل لسان .

قال الناس : جوهرة كنز عليه رصد .

قالوا : جوهرة فى الأصل كانت دمعة امرأة مظلومة ، من مد إليها يدا وكان ظالما ، فرت منه .

قالوا : إذا كان صادقا وصل وأمسكها .

قالوا : من يمسكها يصبح ملكا على الملوك .

لما شاع الخبر ودخل فى القلوب الطمع ، توافد الأغراب على البلد ومرادهم امتلاك الكنز المسحور .

وفى يوم من ذات الأيام ظهرت جوهرة لفتى من أهل البلد وبانت له على صورة صبية ، بهية الحسن ، تغتسل فى بحيرة بستان ، فلما نفضت القميص لصب ماء ، نظر اليها ، فورد وجهها فرط الحياء . ولما رأت عين الرقيب على تدان ، أسبلت ظلام شعرها على الضياء . وظل الماء يقطر فوق ماء ، فوقع حبها فى نفسه ، وأمسكها ولم يرخها حتى دخل بها بيت قلبه .

ـــ الله ياعمة .. كلامك حلو وحياة النبى .. بسب صعب كأنه شعر ..

ـــ فرح الناس بالفتى حين ارتضته جوهرة زوجا لها ، وأقاموا الزينات وليالى الأفراح ، ورصدوا له سعد الطالع ، فوجدوا نجمه فى صعود إلى منزلة ملك الملوك .

تحكى العمة سلطانة وكأنما قد تلبستها روح من الجان ، تتبدل هيئتها وتتحول . تمد يدها فوق رؤوسنا إلى مكان غائر فى الجدار ، وحين تعود إلى دائرة النور نرى جوهرة فى ليلةعرسها ، على رأسها الطرحة التلى المقصبة ، تتبختر فى حرير موشى بنجوم وأقمار ، تبارك الخلاق . تمد اليد الأخرى ، فتأتى بالسيف والصولجان لسيد الملاح ، يا صلاة الزين ، حصوة فى عين .. تقطعها زغرودة طويلة وأهازيج . والعمة سلطانة جوقة ومعازيم وصبيان وبنات وعروسة وعريس وتخترون . وعيوننا مفتوحة على اتساعها ، تتسارع منا الأنفاس .

ـــ حكم الملك بين الناس بالعدل . قال : كل من زرع حصد . وقام بطرد الأغراب ، وأنشأ حول البلاد الأسوار . وعاش مع جوهرة فى أرغد عيش لم يكدر صفوة غير انشغاله عنها بأمر عجب ..

ـــ بالسحر ياعمة ..

ـــ يمكن بالجن ..

ـــ نقول إنه فى كل يوم كان يعقد الديوان من الصبح الى العشاء ، ويأتى إليه الناس من كل صوب ، فيقص الواحد منهم حلمه من أول نومه والملك ينصت اليه وينظر فى أمره ، فإذا أعجبه الحلم ، نال منه الحظوة وأصبح الرجل من أهل المشورة والكلمة المسموعة . وإذا أغضبه الكلام يبعث بالرجل الى جبل قاف ، حيث يسكن سارقوا الأحلام ، ويظل الرجل ممنوعا من النور لشهور ، أو لأعوام ، فيجن ويهذى . عندئذ يدفع به الى السياف ، فينال جزاءه بقطع لسانه ، ردعا لأمثاله والناس ...

ـــ خافوا من الكلام ..

ـــ ومن الذهاب الى الديوان ..

ـــ واحدة مرة حلم بجوهرة ..
ـــ ووا حد غيره حلم بالبستان ..
ـــ وفى ليلة ثانية عشرة حلموا بالحلم إياه ..
ـــ والملك ...
ـــ الملك كان يعقد الديوان فلا يأتى إليه أحد .

ـــ أمر الملك بإحضار مرآة كبيرة ، تعكس أمامه مايجرى فى القصر والمدينة . وكان يجلس أمامها يتحدث ويسمع ما لذ له وطاب . حتى كان ذات يوم ، وبينما كان ينظر فى المرآة فإذا به لايرى صورته . أمر الملك شهبندر التجار بجلب المرايا من البلاد جميعها . فلما نظر إليها وجدها على شاكلة واحدة ، تتآمر ضده وتحجب عنه رؤية نفسه ومايحدث حوله . غضب الملك وأصدر مرسوما بإلغاء المرايا .

ولما زاد به القلق وشعر بذيوع النبأ ، أمر الحراس بالانتشار فى أنحاء البلاد ومراقبة الناس فى الصحو والمنام . وأصبح همه سماع النميمة ومعرفة دخائل السريرة . ونصحه أهل المشورة بتشديد الرقابة وتخصيص حارس لكل رجل من العامة . وتطوع بعضهم ليكون رقيبا على حلمه ، فينم عن نفسه ، إذا تبادرت إليه نأمة فى تهويمة أو فى منام ، تزعزع استتباب الأمن ، أو تهدد مصالح البلاد .
وفى الآخر بطل الكلام وكفت الناس عن الأحلام .
ـــ مش معقول ياعمة .. لازم ..
ـــ الناس تطق
ـــ تهج
ـــ يقتلوه
ـــ تحصل مصيبة
ـــ فى ذات صباح هرع أهل القصر فى هلع ليخبروا الملك ، بالنبأ ، اذ اختفت جوهرة من كل مكان ، وكأنها فص ملح وذاب . قال الملك : يمكن وقعت فى البحر أو خطفها النسر . وأمر بالغواصين أن يواصلوا البحث ، من طلعة الصبح إلى غروب الشمس ، وأمر بالبصاصين أن يعتلوا المآذن والقباب ليفتشوا عن جوهرة بين الغمام ، وأن يرصدوا طيور السماء من الفجر حتى حلول المساء .
وخرج الملك فى موكب عظيم ليرقب البحر والجو بنفسه ، باحثا عن جوهرة ، درة قلبه وتاج ملكه .

وبينما الموكب يسير ، والملك فى هم وغم مقيم ، والناس تشهد فى صمت ، إذا ببنت صغيرة تشير الى الملك وتصيح بأعلى صوت « الراجل ده من غير خيال .. مالوش ضل زى بقية الخلق »



وفى الحال سرى اللغط بين القوم ، لما انكشف الأمر وهجم الأعوان على الحراس وصارت واقعة ، مات فيها من مات ، وسلم الملك وعدد قليل ، عادوا جميعا إلى القصر ليدبروا معركة الغد .
وكان الملك قد هده الحزن والتعب وغلبه النعاس ، وإذا به يدخل مملكة الأحلام ويسير فى أبهاء تفضى إلى أبهاء من بلور ، عليها بسط من سندس وديباج ، ومن فوقها ثريات من ذهب مع جمان فى فضة . والملك يتقدم شارد الفؤاد مأخوذ اللب ، حتى وصل الى قاعة العرض وفى صدر القاعة وجد جوهرة تجلس بين يا ى سلطان الأحلام ، ومن حولها ناسه وأهل بلاده . فرح قلبه ومد إليها يده فلم تمسك غير ظل أو خيال . فهم بالنداء . واذا بالسلطان يشير إليه ، فانعقد لسانه ومات على شفتيه الكلام . وتوتة توتة فرغت الحدوتة .

ـــ لا ..لا .. ياعمة لازم تكملى ..
وأقول أنا :
ـــ وجوهرة ياعمة .. عملت إيه جوهرة .
تقول :
ـــ قولى أنت . .
ـــ ماعرفش ياعمة .
ـــ بكرة تعرفى .

تقولها بغير نقض أو إبرام ، وكأنها تغلق من خلفنا باب الحكاية وباب بيتها ، فنعود إلى دورنا القريبة ، ونسلم أنفسنا إلى النوم . وأرى الملك يتجول حزينا فى أبهاء البلور وجوهرة تبكى فيطلع من دمعها الترمس والفول وأنا سمكة مجنحة أطير إلى الشمس فأشعر بسخونة لاأطيقها . أهوى وأهوى الى بحر بغير قرار . ألمح أطيافا تتراءى وتختفى أميز من بينها أمى وأخوتى و وخزات كالابر تندس فى جسمى كل حين وجرعات مرة يلفظها جوفى المحموم . همهمات وبكاء مكتوم ووجوه لا أعرفها تقلبنى على قاع لا نهاية له يشتعل بنيران بيضاء ، لاتكف عن التهامى . أطرافى تنفصل عنى ، تنزعها أياد غريبة . أصرخ بغير صوت . أفواه تنهض ساقا فساق ، إصبعا من وراء إصبع . رأسى معلق فى خزنة محكمة . أطرق بجبينى جدارا سميكا مصمتاً . يلين الجدار ويشف كالبلور . أرى من خلاله وجه أمى مستسلما . يتكاثف الجدار . أغيب ويغيب عنى السمع والبصر ، يغوصان فى قاع عميق . من بعيد يطفو صوت العمة سلطانة ، يأتينى لا أدرى من أين ، تحكي عن غيبة الملك التى تطول و واحد من سكان القصر يصنع تمثالا من الشمع على صورة جوهرة ، من رآه ظنها هى . أسمع ناسا تهلل وتكبر كأنه يوم عيد .

تتلاشى الأصوات .
أنادى .. ياعمة ... يغوص منى النداء ..

أسمع ناسا تضرب أخماسا فى أسداس .

وأنا على محفة محمولة فى موكب كبير ، يتقدمه الملك ، والى جواره التمثال . ونيران تشتعل من فوق وتحتى ، تطول موضع الملك ، فأشعر بذوب الشمع يغمرنى ، قطراته السائلة تلسع جبينى ، وما تلبث ان تجف . أفتح عينى فأرى أمى والعمة سلطانة ، فى يدها منشفة كبيرة تجفف عرقا غزيراً ، تفصد به جسمى كله .

بعدها بسنوات كثيرة وكنت قد تخرجت من الجامعة وعملت بالصحافة وأقمت مع أسرتى فى القاهرة وتباعدت زياراتى للبلدة حتى كادت تنقطع وتغيب عنى أخبار ناسها ، وكنت أجلس الى مكتبى بالجريدة أكتب مقالا ساخنا عن الأوضاع ، ومدير التحرير يقف على رأسى، متعجلا تسليم المادة الى المطبعة ، والأفكار تتلاحق وتتشكل أمامى على الورق ، كلمات وعبارات ضخمة ، ذات طنين بغير صدى ، بدت كفقاقيع صابونية هائلة ، من صنف مايخرج مع مداد الأقلام كل صباح وينفثىء على أوراق الصحف ، وكنت على وشك الانتهاء واذا بى أتوقف مرة واحدة وأمزق ماكتبت .. ومدير التحرير ينظر الى فى حيرة وارتباك ، كوب الشاى معلقة فى يده ، لا يدرى هل يتراجع بها الى فمه الفاغر ، فيداريه بالسكات ، أم يتقدم بها الى حافة المكتب وخطر السؤال .

وكانت رياح عنيفة ، متعاكسة الاتجاهات ، تهب فى الخارج وتندفع من النافذة المفتوحة ، فتتطاير مزق الأوراق فى وجه مدير التحرير . وأنا أملأ صدرى بالهواء ، فأحس بريح أليفة ولسان حالى يقول بصوت مسموع :

ـــ عمة سلطانة .. ألف رحمة ونور .



اليوم أتممت العاشرة وأنتهى حفل عيد ميلادى ، ذهب أصدقائى إلى منازلهم وقبلّنى أقاربى وأعطانى كل منهم هدية قبل إنصرافهم ــ زوج عمتى همس فى أذنى وهو يمد يده بهديته نحوى « ألف مبروك يا أبو السيد » لقد صرت رجلاً .

أمى أخذت تجمع أطباق الحلوى ، وأخذ أبى يفك شرائط الزينة الملونة . أخذت البالونات تتساقط على الأرض واحدة تلو الأخرى . نادى أبى علىّ لأجمعها ، لكن لم يكن لدى ميل لجمعها فتركت أخى الأصغر ــ الذى أسرع نحوها ــ يجمعها واحدة تلو الأخرى .. لقد كبرت .

ــ أطفأ أبى وأمى الأنوار التى تحيى الحفل وقبلنى كل منهما قبل ذهابهما إلى النوم . ودخلت إلى حجرتى وغصت فى فراشى لأستقبل النوم كعادتى بسرعة ولكنى فكرت فى عقاب ربنا .

ــ ربنا يبدأ غدا فى محاسبتى كما قال أستاذ الدين فى الحصة وأنا فى سنة ثالثة عندما سألته « متى يبدأ ربنا يحاسب الناس ؟ » .

كان يومها يقص لنا عن عذاب النار وقال أن نار ربنا غير النار التى نراها فهى أصعب وأشد بكثير .. بل أن نارنا أقل من نار ربنا سبعين مرة .. وحكى لنا أن أهل النار بعدما تُحرق جلودهم ربنا يصنع لهم جلوداً جديدة لكى يشعروا بالعذاب من جديد . وعندما يعطشون يشربون ماءا مغليا فى أكواب من نار فتحرق أياديهم وتكوى وجوههم وتشوى أمعاءهم . ولو أحد من أهل النار حاول يهرب ترجعه الملائكة التى تحرس الناس إلى قاعها من جديد .

يومها أنا وكل الفصل متنا من الخوف وخفت أن يكون ربنا بيحاسبنى رغم صغرى . هذا ماجعلنى أسأل أستاذ الدين عن العمر الذى يبدأ فيه عقاب ربنا .

فنظر الأستاذ نحوى مدة طويلة ثم أجاب عن سؤالى « أنتم الآن فى التاسعة من عمركم .. عليكم أن تعدوا أنفسكم من الآن فلا تتركوا الصلاة ولاتعصوا أبا أو استاذا لأن حسابكم سيبدأ من العام القادم عندما تتمون العاشرة » .

أنا اليوم اتممت العاشرة وياليت ماكنت أتممتها ، فمن الغد سيبدأ ربنا فى محاسبتى ولذلك على المراقبة كل حاجة أعملها حتى لاأدخل جهنم وأكوى بنارها .

* * *

أقترب أبى وبيده شعله من نار أخذ يعاقبنى بحرق يدى اليسرى لعدم تحكمى فى القول أمام ضيوفه . أخذ ينهرنى ويصيح بصوت مرتفع « ربنا سيدخلك النار لو عملت ذلك العمل مرة أخرى » فجأة وجدت نفسى وسط نيران تلتهم جسدى .. أخذت أنادى على أبى وأنادى عليه بابا .. بابا .. بابا .

قمت منزعجا من سريرى لأجد أبى كعادته يتوضأ لصلاة الفجر فسألنى عن سبب قيامى فقلت له أريد أن أصلى الفجر معك فأبتسم أبى فى وجهى وقال « هائل ياسيد خيراً ماستفعل » .

توضأت وكانت المياه كالثلج ولكنها بالتأكيد أهون من نار جهنم .

بعد أداء الصلاة خلف أبى قال لى وهو يمد يده ليسلم على « لو داومت ياسيد على أداء الصلاة هكذا سيدخلك ربنا الجنة » .

— يعنى ياباا ربنا لن يدخلنى النار .

— نعم

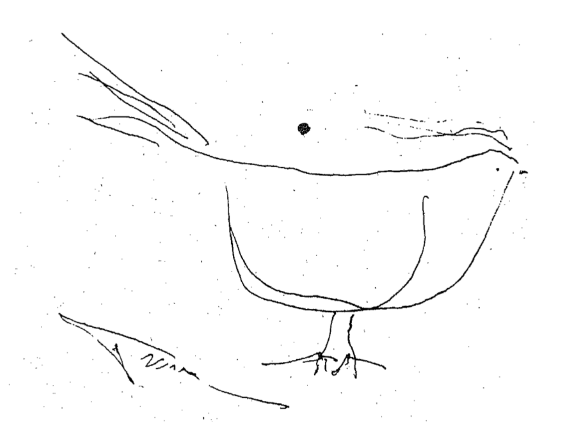
* * *

عندما دق جرس المدرسة وجرينا كلنا إلى أرض الطابور وتجمعنا فى صفوف سألت نفسى ياترى الناس ستتجمع هكذا يوم القيامة أم سيكونون غير منظمين ، أم سيكون أهل النار فى ناحية وأهل الجنة فى ناحية .

ياترى سيكون أهل النار أكثر من أهل الجنة بكثير ؟

ياترى الناس ستقف ساكنة أم سيكون هناك ضجيج عال من الخوف ؟

ياترى أنا وبابا وماما وحسن سندخل الجنة أم النار ؟ . يارب دخلنا كلنا الجنة ولاتدخلنا النار .



فى الفسحه لم أشارك زملائى اللعب ومكثت بمفردى ففى حصة الدين سوف أسأل الأستاذ إذا كان اللعب حلالا أم حرام ؟

تناولت السندوتش الذى أعطته ماما لى وأخذت أراجع أفعالى منذ الصباح . ولكن الحمد لله لم أرتكب ذنبا حتى الآن ففرحت جدا وكنت سعيدا ومن فرحتى أكلت سندوتشاتى كلها .

★ ★ ★

وفى ا لمساء تعالت الضحكات من حولى عندما وضعت يديّ أمام عينيى حتى لاأرى التليفزيون الذى كان به راقصة تتراقص . أمى أقتربت منى وضمتنى نحوها وقالت وهى تحنو على

« ماالذى تفعله ياحبيبى ؟ » .

كنت أود لو قلت لها عما يخيفنى لولا أننى خفت من أن يضحكوا علىّ من جديد .

* * *

قربت يدىّ من نار أشعلتها حتى أجرب عذاب النار ولكننى أبعدتها على الفور . أقتربت بإصبع واحد منها ، وأبتعدت عن النار مرة أخرى . أغمضت عينيى وتقدمت بأصبعى نحو النار . أنتفضت من مكانى من شدة الألم صحت بصوت عال « آه .. ياأصبعى » .

تلقفتني أمي بين ذراعيها وسألتنى بلهفه عن أصبعى فأشرت بيدى الأخرى نحو النار بينما رأسى كانت مدفونة فى صدرها ودموعى تسيل على خدى . يارب كيف سأتحمل نارك إذا دخلتها وهى أشد سبعين مرة من تلك النار .

ــ ماما أنا خايف أدخل النار .

أبتسمت أمى وقالت :

ــ لاتخف ياحبيبى الأطفال أمثالك لايدخلون النار .

ــ كيف ياماما . ألن يحاسبنى الله .. أنا عمرى عشرة أعوام ؟ .

وضعت أمى أصبعها فوق فمى وقالت :

ــ عندما ينبت شاربك سيبدأ الله فى محاسبتك .

ــ والله ياماما .

ــ نعم ياحبيبى فالكبار أمثالنا هم الذين يحاسبون .

سحبتنى أمى من يدى نحو الفراش وقامت بتغطيتى وقبلتنى .

تصبحين على خير يا أحلى ماما .

يارب لااريد أن أكبر وأصير رجلا .

يارب اتركنى طفلا دائما .

وتصبح على خير ياربنا .



« لأبي جهاد الموت ولنا الأسئلة »

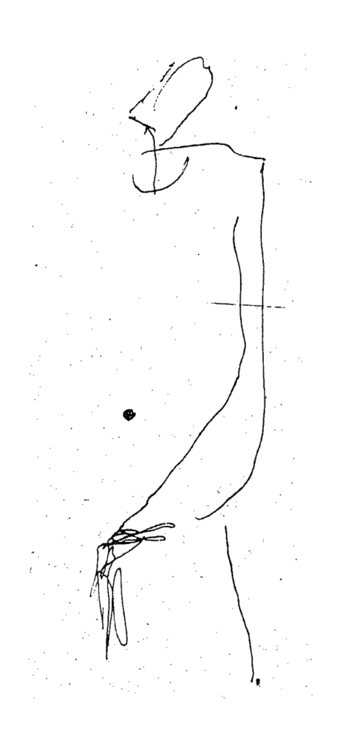
هذا اتقاد الروح إذ يغفو الرقاد على رؤاك
بعيدةٌ عنك البلاد بعيدةٌ
لا شيء يشبهها سواك
مستوحشاً في جبل الجسم ، غريباً في أليف اللوجهِ ..
تصطنع الحقيقةَ والخليقة من رمال التيه تنفخ ماتبقى من هواء العمر
في طير الحجر .

آتٍ على قدرٍ وميقات قُدِرْ
تقتادك الشمس المسملة العيون من المرايا الخادعات إلى
جذور الريح والوهج المراوغ وعراء الأسئلة .
يزفك الأطفال والعواهر المفزعون للمليكة المسيخةِ
التى تعاور الخصيان فوق صدرها

هل أنت ما أنت غرابٌ ينعق الأرض اليباب
أم انت تقرأ ماتعسَّر من كتاب القرية الظالمة ــ المظلومةِ
الحارمةِ ــ المحرومة الباذلةِ ــ المبذولة الخائنة ــ المخونه
هل أنت دجالٌ تفقَّه فى أفانين الغواية والحجاج
أم أنت ماأنت نبىءٌ يحمل الرشاش والغضب المبارك والسراج
هل يلتقى فيك الممات الدائرى لينفتح
أم يسرق التجارُ رايتك النبيلة يلتقى
فى ظلها الدم الذى بلا ثمن
وأول الظمأ البعيد
بآخرَ النفوق فى غياهب العفن

قابلتنى فى ساحة الزمن الغوىّ
لم نلتق وجها لوجهٍ كُنْتَ مشمولاً ببرق ودمٍ
وكنت ابحث فى نفايات التراب عن المفاتيح التى ضيعتُها
هل كانت الساعة صِفْراً يستهيج الخطوة الأولى القديمه
أم كان صقر الوقت يرصد خطوتينا الصخرتين ــ الموجتين
يا أيها الوجه الملثم بالبروق وبالدم
من يبدأ الآن المسير إلى مضيق يستضيق ويلتوى

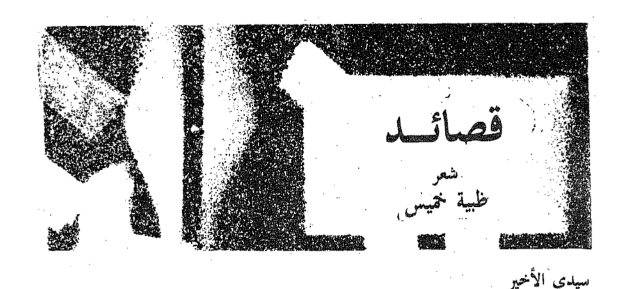
هى ميتة أخرى تغمغم فى الهواء
تسارق النظر المولّه للدم الطامى يبادلها اشتهاءً باشتهاءْ
الآن هل تشرب قهوتك الأخيرة أم تراود ذلك التاريخ عن فتنته
يغويك أم تغويه
يقصيك عن خندقك المزوى أم تقصيه عن خيمته



يرميك عن متن العذابات الجميلة والوصال القاتل المجنون أم ترميه
هي قهوة فى « اللد » تشربها وترتجل الغناء البدوى

« الشجو والشجرُ
الخطو والخطرُ
النأى والنائُ
اللأى والآئُ
الليل ياليلى
الفل يافاطم »

للقتل رائحة الولاده
هاأنذا متهيأ للطلق أطْلِقنى
أحكم زوايا القذف طوقنى
صوب إلى المرئى من كينونتى الرملية افرطنى
ذرنى وحيداً فى ملاء الريح أجمعها وتجمعنى
هربت أساطير الرعاة الخائرين وخلفتنى
أطلق وأطلقنى



وداعاً ماركوس

سيدي الأخير
سيدي الكبير
إنحنِ أكثر ، وأكثر انحنِ !
اخرج من بوابة عمري
وامضِ بعيداً
ستجد أمثالك
من نزلاء القصر الأمريكي
في غابة صغيرة
هجرتها الأفاعي ، والقرده
وطارت منها كل الحمائم والعصافير .
ستجد خلفاء القرن العشرين
يمضغون سمومهم
واحداً ، تلو الآخر .
هلو بوكاسا
جودباي سوموزا
هلو شاة
جودباى سادات
الأسد يأكل ذيله
زهرة تنبت عندما ترحلون
والمطر يصير أكثر
وعندما يمضي الشعراء نحو القصيدة
يمضي الطغاة نحو الغابة الكبيرة
وحيث يهبط عليهم الليل

يهبط علينا نهار مشرق
وحيث تمتلىء قلوبهم بالحسرة
شمس بين يدينا
والقمر بين عيوننا يكبر ، يكبر
ضلوعنا تدفأ
والحريق يلاحقهم
البحر يرفضهم
السماء تطردهم
الأرض تفلت من بين أقدامهم
الهواء يصعد بعيداً ، بعيداً .. إنه لا يلمسهم .
الأطفال يقذفونهم بالحجارة
والكبار يلعنونهم في الصلاة ، والشوارع
المدي يصير أوسع
والقلب يطرب ، يطرب
الزمن نهر
والناس تسقيه من احلامها
قطرة
تلو القيطره
رماد السماء يصير أزرق
والأرض تستقبل المطر القادم
لينة تصير
طينها يختلط ببراعم الحب الذي أولده الدم .
أيها المساء الحزين
كرنفالك يجيء هكذا
مساء يراقص مساء
وهُمْ
ينسلون من أعناق الشعوب
يذهبون للعراء
والقصر الأمريكي يفقد أعمدته العشره
هلو ماركوس
جود باي ريغان

عودة الأحياء

أيتها الأهرامات العظيمه
الشمس تطل من بين جبالك الصغيره
والشوارع تمتد بحيرة من بشر
أجسادهم مرهقة
والحزن يغسل عروقهم
كأنهم أعناق قلب ينشطر
كأنهم غصة يقف أمامهم ، خجلاً ، هذا
الزمن
لكنهم كما بنوك أيتها الأهرامات العظيمة
سيبنون ـــ ذات يوم ـــ هرماً جديداً
يخبرنا عن سعادتهم
عن قوتهم
عن عروقهم التي اجتمعت في قلب واحد
لتهزم الحزن ـــ برمته .

٢٧ / فبراير / ١٩٨٦

شبراويش

وعد
وبيننا ينقضي موعد
وعد
تموج أرض طيبة فيه
يودع فيه نيلها
ويودع
وجهها الفضفاض
يخلع الحسن قليلا
ويرتدى البؤس ليمضى معلنا ما بين قلبه

قد توكأت ، قليلا ، أيها النيل
على قلب ابنك
ونمت ، قليلاً ، قيلولة تحضن حزنك
ما لهذا السيل لا يأتى
ما لهذا السيل يرسل تنهيدة فى وجوه الناس
ثم لا يأتى
بينى وبينك
فى الغابة الزرقاء
فجأة ، ينتفض النخيل

١٨ / اغسطس / ١٩٨٥

قصيدة
لسليمان خاطر

فى انتفاضات المساء الصغير
أحبو ، قليلاً لأغسل ركبتى عازف الكمان
وامد أمامه وطني الصغير
وقطنة حمراء في يدى
تطهر أوجاع التربة
العصفور يطير
والطفل يراجع حساباته
وأنا أرقب زهرة الغاردينيا
التي تتفتح على صدر قبر .

٢٤ / يناير / ١٩٨٦



البواكـي

شعر

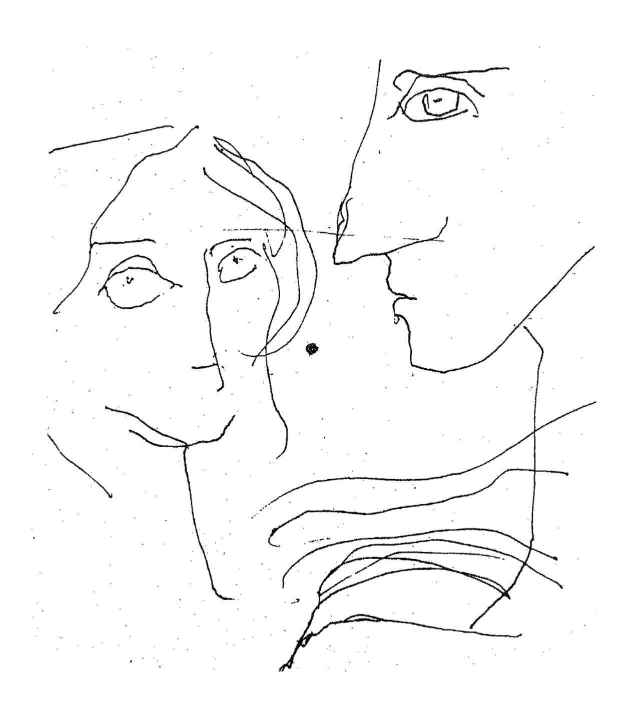
اسلام عبد المعطى

مشيت فى الأوبرا باكى
نص « البواكى » بواكى
والنص كان نعسان
الخمّارات تحدفنى بالحكايات
واحدفها بالدهشة
... مين اللى كان بيألف الحواديت ؟!
طعم النبيت مايع ، لكين فوّاج
راح اللى راح
ورجعت استناكى
ــ مابتطلعيش الصبح ليه ياأمورة ؟
هل كنت أنا نايم ؟
أم هل خلفتى الميعاد
أنا حين جاوزت الميدان
حددنى بصباعه
واتلفتت كل العيون يمّى

حسيت بإنى بادوخ
وانى مش دارى
يافرحة « الكونتيننتال فيك
يابن الحوارى
ها تدارى إيه واللا إيه ؟
نص الميدان الشمس واكلة عينيه
وانت ، غريب الخطى
ضايع وعريان الحشا
كل الميدان استباحك
من بياعين الكبده ، لبياعين لأقمشه
.. للم ديول المفاجأه
شعبطها فى الأتوبيس
اتدارى فى الزكاب — حبايبك —
إيه اللى جايبك فى الزمان الغلط ؟

★ ★ ★

فى الليل
بتصحى البواكى
تدعك عينيها م الغبار والدمع
تصاحبنى فى المشاوير
اذا جابنى شوق من « محمد على »
أو خدنى شوق للميدان الكبير
أشعر كإنى باطير
أنا التقيل الراسى
تدهلى كل الكراسى
ما ارتاحشى غير ع الحصير
فى قعده عربى ، فى تانى باكية من « محمد على »
تحضن شفايفى المباسم
وينساب النغم



(ودّع هواك ، وانساه
وانسانى
عمر اللى فات ماهايرجع تانى ...)
ـ محلاه ياسيدى الطرب
ـ والله غناكم لذيذ
ـ ماحلى من السهرة دى
غير سهرة قضيناها فى « عبد العزيز »
... تاخدنى رجلى عند باب الحديد
لسّاك يا دمعى جديد
مابتخلف المواعيد
ولايرجعك غير زعقة القطورات على الحبيب البعيد
داوشى بركة واللا « وش البركة »
بنوتة حلوة بنت صاحب بنسيون
لملمت فكرى المبعتر جنب « كوبرى اللمون »
فى بواكى تشبهنى وانا باكى
وبواكى تشبهنى وانا مجنون
خاطفة الصبيه قلبى من عبّى
جوّة الملاية تفضى وتعبى
لما انقطع نورك ياشارع « كلوت بيه »
كل الحوارى قادت كلوباتها
نفس البواكى تشبه اخواتها

★ ★ ★

مع زعقة السريحة ع الصبحية
مع طلعة الشمس الزهق
تخرج عينيا م البواكى
بواكى
تدّحرج الدمعات على صدرى
دمعة تودع هوايا
ودمعة تنساكى



مالك الحزين

شعر

عطيّة حسن

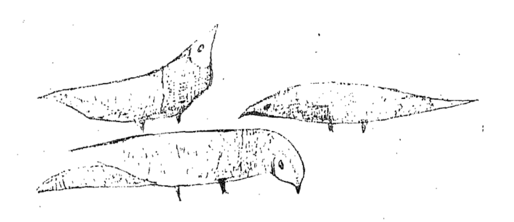
كان يبنى فضاءً من الحجب ، ويرسل رائحته إلى الغصون ، ويملأ رئتيه بحمحمات النهر .

كان يمد إلى السماءِ قوساً عضلياً ، ثم يشهقُ ، ويصرخ منتشياً كأنه بئرٌ محمومة .

رأيته مجذوباً كدرويشٍ ، يتناغمُ فى الندى ، ويقفزُ مع الأبصالِ من جدولٍ إلى جدول ، وينشر شريطاً مهتاجاً من الغواياتِ على رأسِ برتقالة .

رأيته يزيحُ ظلّةَ الأرضى ، ويملأ الصمتَ ناراً وثقوباً ، رأيتُ وجهَهُ يستدير على النوافذِ المبعثرةِ فى الغروب ، ويرحل ، على سحابةٍ مهاجرة .

ثّمةَ ريحٌ تغنى له ، ثمّة قطرةٌ وحيدةٌ من المطر تهبطُ على عباءتِه وتعانقهُ ، نومٌ ينتظرهُ فى الغرفةِ المجاورةِ وخرائطُ تعترفُ له ، خردلةٌ تكتب له ما يشتهى من الأسماء ، والزمن يبدو جالساً بين عينيه كمهرةٍ تلد .



تعطنت حولة القرى وفاضت به النوافذُ والمصاطبُ والحقولُ ، إنسابت نحوة البيارق الملونةُ وأخترقه المخْملُ والنجوعُ تهذى خلفه وتواطأت حوله الأذكارُ والمباخرُ المزركشةُ ، جاءته المرأة التى ارتجفت على شفتيها النهارات لتطلق بكارتها عليه ، وتملأ نهديها بحموضته ، وتهلل فى مغارات الأفق .

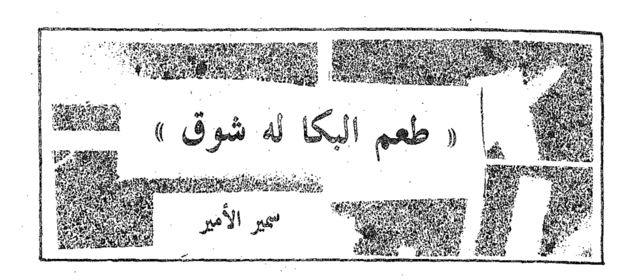
تنبهتُ له ، حين تناثرتُ أنا والحصى ، فتركتُ له وجهى ، وتركَ لى صوته المرمى .

وجدتهُ ينتصبُ فى هوائى مثلما ينتصبُ جواد جامح فى قاع عين سحرية .

وجدتُ له بريق النجمةِ وعودة المقاتل .

تهيأت له كما يتهيأ البحرُ للنوارس ، همستُ فى مشارق الوجد وفى مغارب الأحصنة وتتبعت ناراً توغلت فى وريدى ، هرولتُ خارجاً من فصولى ولغتى وتدحرجتُ صوب صوته المفتوح وتماثيله الفارعة ، وجدتُ منشوراً يخاطبنى وريحاً تتكحلُ بى ودماءً لا تتمهلُ فى طلبى ، تحسست ريشه الطالع فى الرمالِ ، وبقايا رعشته ، وخرابه العفى .

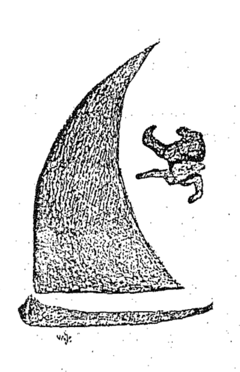
إنفرطتْ هوامشى ، أطلقتُ الليل على مرآتى ، فتحتُ نافذتى لأسرابٍ من الفوضى ، ونهضتُ من سريرى مرتجفاً ، مثلما ينهضُ العشبُ ليعانق غيمةً وحيدة .



« طعم البكا له شوق »

سمير الأمير

مطرح ما تاخدك رياح السفر
موال فى دمك من ذكريات السواق
حيهز فيك الشوق لشلة شقا فى الغيط
دم الصبايا طافح على الشطين
والأرض طارحه الورد عطر وشوك
وان يسألوك الحزن علمك الغنا
حيفكروك بالليل وتهزك المواويل
ويهزك اللى ارتمى ع الارض فى سينا
وش السما يومها ما كانشى غبىٌ
قالوا اللى مات احتيا فينا
مع إنه كان مننا ـ فلاح بسيط
فوق سكتك طرحت دماه
قناديل حياه
قامت قيامة المسيح
والرمل قام يشهد وصلى ع النبى
راح ترسى فين يا مركبى
فى الغربة عرق بيشتهى غيطانى
النيل ناداني
إرمينى فوق شطها يا مركبى تانى
طعم البكا فى حضنها له شوق .



أصـــوات جديـــدة

مصطفى عبد الله والحداثة الأخرى

د . سيد البحراوى

مصطفى عبد الله يمثل – فى تقديرى – واحداً من أبرز المواهب الشعرية الجديدة التى يمكن أن يكون لها دور واضح فى تدعيم مسيرة الشعر العربى المعاصر فى مصر ، فى اتجاه نستطيع أن نلمحه بوضوح فى الفترة الأخيرة ، فيما يمكن أن نسميه شعراء الثانينات . عدد من الشعراء الذين تتراوح أعمارهم حول الخامسة والعشرين : **شادى صلاح الدين ، محمد موسى ، سهير المصادفة ، رجب الصاوى ، محمد عليوة ، ابراهيم داود** .. وقبلهم محمد هشام ومحمد كشيك .. الخ .

هذا الاتجاه الجديد ليس جديداً بمعنى القطيعة مع تيار الشعر العربى المعاصر ، بل بالعكس هو جديد لأنه يواصل مسيرة هذا التيار فى صلبه الأساسى ، مع تطوير إمكانياته لكى تتناسب مع التجربة ، أو التجارب المتميزة التى يقدمها هؤلاء الشباب . وهو بهذا المعنى يحدث قطيعة مع التيار الذى كان قد انتشر فى فترة السبعينات فيما يعرف بالشعر الحداثى أحيانا وشعر الحساسية الجديدة أحياناً أخرى . **هنا يقدم مصطفى عبد الله مع زملائه من الشعراء ما أحب أن اسميه الحداثة الأخرى أو الحداثة الحقيقية ، تلك التى تنطلق من محادثة الواقع فى تفصيلاته ولا تتعالى عليه . تجسد منحنياته ولا تغوص فى تجريدات ذهنية عنه ، تخلق بناء دراميا ناميا ولا ترصد أشتاتا من الصور التجريدية المتجاورة .**

هذه الملامح واضحة فى شعر مصطفى عبد الله كما نرى فى النماذج المنشورة هنا . فى هذه النماذج - اضافة لما ذكرت - وعى شديد الحدة بتناقضات الواقع والذات الانسانية معاً . فى القصيدة الأولى تتوحد الحبيبة والوطن . والشاعر الذى يريد هجرهما لا يفعل ذلك ، ولن يفعل لأنه يعرف جيداً كم عذابه وكم حبه لهذا الوطن الحبيب . وفى القصيدة الثانية صراع شبيه ولكن بينه وبين صديق ، أو قل هو صراع بين شقين يعتملان بعنف داخل الشاعر ذاته أحدهما عدمى والآخر مثابر صامد ، ولا يبدو انتصار لأحد الطرفين فى نهاية القصيدة ، لأن هذا الصراع ومبرراته ، كما تشير القصيدة الأولى أعنف وأجل وأكثر تعقيداً من أن يحسم بهذه السهولة .

الشاعر استطاع فى القصيدتين أن ينطلق من تجربة متكاملة . لحظة نفسية تحمل تراثها ، وتقدم فى بناء متكامل متنامٍ عبر الصراع وعبر الإيقاع الهادىء ولكن الحاد وعبر الصور الموغلة فى الخيال ولكنها ترتبط بخيوط تتلاقى معاً ، وعبر لغة تبدو بسيطة ولكنها موغلة فى عمقها ، بالدلالة وليس بالألفاظ الضخمة الرنانة المقصودة ، وعبر غنائية محكمة تربط القصيدة .

هذه الخصائص لفن مصطفى عبد الله تجعل من الملامح العدمية البادية على رؤيته دعوة فنية جميلة للتخلص من هذه العدمية ، طالما إنك قادر على الإمساك - بعمق - بدوافعها فى تناقضات الواقع التى هى تناقضات نمطية ، من لم يعشها ، لا يستطيع الزعم بأنه يعيش هذا الواقع . وشعر مصطفى قادر على أن يساعدنا على أن نعيش هذا الواقع فى صلبه الأساسى والذى هو - دون شك - مأساوى وكئيب ، وعلى أن نعى سر هذه المأساوية والكآبة . مستمتعين بقدرة هذا الشاعر على أن يضعنا فى هذه الحالة دون أن يصطنع ، أو أن يقول شيئاً زاعقاً أو مباشراً . فقط بالشعر الخالص .

وداعـــاً

هى الريحُ
- الآن - تقلع نحو الغروب
بأجنحةٍ من دخان
تحلّق فوق ركام الأكاذيب ـ
يئنّ صداها
سيلقف جثتها المثقلة
بكل العذاباتِ

خفقُ الظلام المعانقْ
ستهوى إليهِ
محطمة النبض عاريةً
غير بعض الجراح التى سوف تبلى
بمرِّ الزمن
ستطوى ارتعاش الأمانى
وموج الألمْ
رياحُ العدمْ

★★★

وهبتُك ماوهبتنى يداك
دموعى وأنات قلبى المعذبْ
وآمالى الكاذبات
يمرقن بين الضلوع
وميضاً يعيد إلىّ بقايا الوطن
وهبتك كل التعلات ، كل الخطايا
وهبتك نفسى
ويأسى من الأمل المستحيل
ويأسى من اليأس
ولن أستردّ الذى قد وهبتُ
لأنى أعيد إليك عطاياك
تلك العطايا التى ألبستنى
ثياب الخطايا وعار العُمُر
إليك ومنكِ
سوى أننى الآن أملك وحدى
إباء التخلى
وداعاً وداعاً
فقد ذقت من كأسك المرِّ حتى ثملتُ
وما عدت أدرى
سواد الرموش أم الموتُ يسكن فى مقلتيك

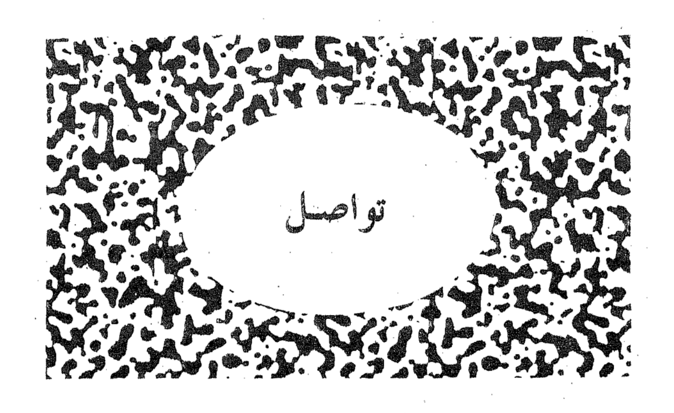
ولكننى منذ يوم التقينا
حملتُكِ بين الجوانح وجداً وحلماً وشوقاً
يصلى لعينيك ملْ الخشوع
وحمّلْتُ وزر ليالى الخطيئة وحدى
وطال انتظارى
طال انتظارى فى بيت لحم
فما نطق الطفل فى مهدِهِ
ولا تركتنى قطعانهُم بالفلاة وحيدا
لأخفىَ عارى
وداعاً وداعاً
فإن الرحيل أخفّ من العار
من التمتمات التى يحتويها رغاء الغنم
وإن الرحيلَ هو الحق حين تضيع المعالم
ويبقى العراء
يطّوق فى راحتيه العراء
يواريهما أفقٌ من دخان
وأهون للريح أن تسلك الطرق الخاوية
فمدّى جناحيك نحو الغروب
إلى حيث تدفن كُلّ الخطايا
إلى حيث يرقد كل الضحايا
تعانق أجسادهم فى اشتهاءِ
رياحُ العدمْ

حكاية عصفورين

كان دائما يلقانى بالليل
قادماً من عشه المعلّق فى غابة الصنوبر
حاملاً على يديه أسداً ميتا

ودائماً كان يحدثنى عن سيزان وبيكاسو
وعن التين والزيتون وطور سنين
وعن ساقيةٍ كان يتسلقها
كأرجوحة تدور فى الفضاء
وعن النوافذ التى تحاصر العالم
وعن عباس بن فرناس
وعن الشعر والشَّعرى
وكنت دائماً آتيه من قرارة الحرمان
قادماً من وحشة الفقر وظمأ البحر
حاملاً على يدىّ حملاً ميتاً
ودائما كنت أحدِّثه عن انهزام الموج فى المساء
وعن آخر حبيباتى
وعن أورفيوس وفاوست
وعرائس البحر الحبالى بالزبد .
كنا نتحلق فى مجلسنا كالعاصافير المجهدة
ويشق الليل فجأة إعصارٌ حين يصرخ :
« من يستعبدنا وقد خلقنا الله أحراراً »
فيذكر جلجامش وعمر
وأذكر بروميثوس وسقراط
ونذكر معاً جيفارا والمسيح
ونحكى عن رجال ماتوا
وأطياف ننشرها فى الفضاء
علَّها أن تردَّ انكسار الأشياء
ونظل نلهث خلف القبور التى تركض فى الفضاء
تنشر الأحزان حولنا وفينا
فتدبُ الوحشة فىَّ
ويصحو موتاى
لأسامرهم وحدى
لم يكن يمسح دمعى

لأنه كان يحمل فى عينيه لون الليل
وفى أذنيه طنين الإوز من موسيقا بيتهوفن
كان لايؤمن بالضباب ويعشق المطر
وكنت أعشق السحاب وأؤمن بالسرابْ
كنا نتحلق فى مجلسنا كالعصافير المجهدة
فيحكى عن الحبيبة التى لاتخون
وعن السماء المفتوحة
للنخيل فقط وللنسور فقط
تنبثق الأحلام فى حكاياهُ
شلالاً من الوهج الذى يصهر بوابات الشمس
أوتاراً من الغبطة والفرح الكونى
ولا ينسى الليلَ
لأن الكروان كان يداعب أذنيه
والنساء اللاتى تركن صدورهن للريح
والرعاة الذين ينتظرون ساعة الغروبِ
يعزفون الناى والكمان
يلملون الحزن والوحشة والفرح العميق
تتحاور أشلاء الكون الهاجع بيننا
وتنكسر المسافة
ونظل نغدو فى الفضاء عصفورين تائهين
يحلمان بالظل الوارفِ
وبواحد من المواعيدِ
وكلمات من تاريخ الشمسِ
وسرٍّ من أسرار الليل
لو سقطت أجنحة الحلم سقطنا معاً
لكنه كان دائماً يقول :
« ربما تُقبل الشمس غداً »
وكنت دائما أقول :
« ربما يقبل الموت غداً »



□ فى القصة □

□ « ذكريات انسان هستيرى » – قصة قصيرة بقلم عبدالوهاب محمد الشربينى – سنترال دمياط :

الحكاية سرد لحياة بطل القصة محمد بقشيش منذ خرج من رحم أمه « بلغة القصة ذاتها » حتى آخر حياته ، مرورا بسرقة القروش من أبيه إلى أن يصير ولياً من أولياء الله ، بجوار سور نادى رياضى بالقاهرة ، وبنجاته من محاولة الانتحار مرتين .

ياأخ عبدالوهاب .. ليست القصة القصيرة تاريخ حياة شخص ، بل إنها بالأحرى ، لقطة واحدة دالة ، أو لحظة واحدة دالة من حياة الأشخاص . فمثلا الجملة التى كتبتها ومررت عليها سريعا « بدأ بسرقة القروش من أبيه » ، هذه تجربة فى حياة الانسان : رصدها وتخيلها ومتابعتها ، وتخيل معاناتها هذه الواقعة التى ألقيتها فى نصف سطر ومررت عليها ، فى يد الفنان ، القاص ، تتحول إلى قصة قصيرة . وقس على ذلك كل الجمل التى سطرتها دون معاناة . رغم أنك فى خطابك تقول غير ذلك . مواقف تشكل قصة قصيرة .

هل أغامر وأطالبك بدراسة اللغة ، نحوا وصرفا وقراءة ؟

□ « فيلم عربى طويل » – قصة قصيرة بقلم القاص زكريا بركات – الأردن :

ثمة خطأ فى ذكر أسماء الشخصيات العامة فى العمل الأدبى ، نبيلة عبيد ، فاروق الفيشاوى ، ثم أخيرا إميل حبيبى .

ولعل هذا الخطأ هو درس المتغير فى الثابت دون ضرورة فنية ملحة . فلنردد معا شعر أبى الطيب :

ولم أر فى عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمام

□ « عنبر الحريم – ضحكة مائعة» – قصتان لزكريا الشونى :

القصة القصيرة فن صعب، صعب فى اختيار الموضوع ، صعب فى اختيار الاسلوب ، صعب فى اختيار الكلمات ، صعب فى اختيار الشخوص . وقصتاك تفتقدان احساس الكاتب بهذه الصعوبة .

□ « الميت كلب » – قصة قصيرة لزكريا الشونى :

خطر على القاص ، إذا أخذ على عاتقه أن يحول مثلا شعبيا إلى قصة قصيرة ، وتأتى الخطورة من اختلاف وجهات النظر فى تفسير المثل الشعبى ، إلا إذا كان مثل هذا التفسير مقصورا فى حد ذاته لمعارضة تفسير شائع .

فالمثل الذى حاول القاص أن يحاذيه هو « الجنازة حارة والميت كلب» و المثل ببساطة يقال لضجيج صاخب على أمر لا يستاهل هذا الضجيج . إلا أن القاص دخل « الخيّة » وقص عن كلب مرفه مات ، فأفسد عمله بحرفية المثل .

□ « يوم فى حياة امرأة » – قصة قصيرة لجابر عطية سركيس – المحلة الكبرى :

القصة القصيرة لا تتحمل التشتت ، فوحدة الموضوع من أهم لزومياتها . وانت بدأت برجل يرفض أن تعمل زوجته ، ثم تركت هذا الموضوع إلى أن هذه المرأة تشترى خبزا من فرن ، هنا مقتل للقصة ، ويزيد من هذا الفشل ألا علاقة بين جزئى القصة .

□ « اليوم الثالث » – قصة قصيرة للقاص جابر عطية سركيس – المحلة الكبرى :

اذا اختار القاص أن ينشىء قصته على لسان طفل ، عليه أن يلاحظ خيال ومفردات وقدرات الطفل . واذا اختار أن يكتبها على لسان « متشرد » عليه أن يراعى نفس القاعدة ، وإن صعب عليه ، فعلى القاص أن يتجنب هذا الاختيار ، ويكتبها بلسان الغائب ، أو عن لسانه هو . ذلك واحد من تطبيقات شرط الصدق فى العمل الأدبى .

□ « **أجنحة الصفاء** » – **قصة قصيرة للقاص طلعت رضوان** : ونفس القصة وردت إلى « أدب ونقد » بعنوان « برغوث » .

ولا نخفى أن باب « تواصل » وقف أمام هذه القصة طويلا ، لأن الجنس فيها غير موظف ، ولأن المجلة لا تنشر قصة تتخذ من الجنس نقطة محورية ، إلا اذا كان للقصة هدف اجتماعى أو انسانى . ولقد افتقدنا هذا الهدف فى القصة . هذه واحدة . الثانية أننى حين لخصت القصة بتفاصيلها لأستاذنا العزيز يحيى حقى ؛ لاحظ أن واقعة انتحار الشخصية الاساسية فى القصة ، غير منطقية ولا تتفق مع أحداث القصة .

□ « **ابن الأصول** » – **قصة قصيرة بقلم محمد أحمد ابراهيم عيسى – المحمودية – البحيرة** :

تحكى القصة عن طالب أساء إلى أحد أساتذته ، والد الطالب موظف لا يذهب إل العمل إلا أول الشهر ليقبض المرتب ، ويعمل مقاولا . جد الطالب الذى توفى كان حشاشا ، عم الطالب موظف فى جمعية استهلاكية يقوم بسرقتها فى حماية أمين الفلاحين .

واضح أن القصة من الأدب الانتقادى ، والشرط أن يكون **أدبا أولا** ، بمعنى أن يكون التعبير بالتشخيص ، وليس بالحكى ، مثل : كنت أعرف العم ، ثم يحكى معلوماته ، ومثل : عرفت من الجيران .. القصة القصيرة تشخيص أولا ، أى أن ترتسم فى مخيلة القارىء الشخصيات الحية والأحداث الحية .

□ « **ثلاثية الشتاء الطويل** » – **قصة قصيرة لمحمود عمر – قويسنا** :

النثارات المتعددة هنا وهناك ، مالم تشكل فى ذهن القارىء – آخر الأمر – حدثا مصاغا صياغة جمالية فنية ، فإنها تبقى أجزاء مبعثرة . على الكاتب أن يتصور القارىء المتلقى ، وعليه أن يبنى عمله الفنى بصبر ودأب وليس بالقفز بالجمل والأحداث .

□ « **الأصنام** » – **قصة قصيرة للقاص سعد القرش – سمنود – غربية** :

نبهنى الصديق القاص سعد القرش ، وهو يدفع إلىّ بقصتيه « الكلام المباح » و « الأصنام » . أنهما من انتاج عهد الغضارة . إلا أن قصة « الكلام المباح » من حقها أن تأخذ مكانها منشورة على صفحات هذه المجلة . وتبقى قصة « الأصنام » التى أقام بها مقارنة فنية وبالتشخيص بين امهاتنا ، هناك ، فى القرى والعزب والكفور ، وبين زوجة حديثة تهدم حياتها ، نصائح أمها ، وبعيدا عن هذه القضية فإن قلم الكاتب ، كان فى حاجة إلى القسوة على نفسه ، فلا يقدم لنا من الكلام إلا ما يخدم بناء القصة ، دون زيادة أو نقصان .

□ « البحث مستمر » – قصة قصيرة للقاص محمود حسن فرغلى :

فيصل شاب نابه فى المدرسة والجامعة والعمل ، التقى بميرفت زميلته فى المدرسة التى يعمل بها ، تحابا حب الفقراء . فيصل له قصة مع أسرته الفقيرة ، وميرفت لها قصة مع والدها الفقير ، وتقدم عبده الديب ، صبى الميكانيكى ، الذى عمل بالتهريب فى السبعينات ، فكانت ثروته عمارة وثلاثة ازواج . وضم ميرفت كزوجة رابعة وضاع فيصل فى المصحات العقلية . وهكذا فى قصة واحدة ، نواجه عدة قصص قصيرة . فتحولت جميعا إلى حكايات تروى وفقط . شىء آخر : على الأدب أن يساعد الانسان فى حفظ توازنه فى هذا العالم .

□ محمد روميش □



■ فـــن تشـــكيلى ■

حول معرض عدلى رزق الله :

مائيـــات صغـــيرة

إدوار الخراط

فى « مائيات صغيرة » ١٩٨٩ يواصل عدلى رزق الله رحلته ، ولكنه هذه المرة ينصاع إلى هاجس قديم ظل يراوده سنوات طويلة ، يتأبى عليه غالباً ويطاوعه قليلاً ، أعنى بذلك هاجس « الثمنمة » ، أو هاجس الوجازة والدقة ولا أقول غواية التصغير .

وهى ظاهرة أخذت تؤكد وجودها فى الفترة الأخيرة عبر أكثر من ساحة من ساحات العمل الإبداعى ، فى الشعر الحداثى وفى « القصة ـ القصيدة » وفى الكتابات عبر النوعية التى تشتمل على الاجناس الأدبية القديمة المكرسَّة وتستلهم الأنواع الفنية بمواضعاتها المألوفة ، وتتجاوزها إلى ما يضمها ويفارقها وبذلك يغايرها .

ظاهرة تتطلب التأمل ، وتقتضى السؤال :

لماذا ؟ لماذا هذا التكثيف اذن ، هذه الوجازة ، هذا الحيزّ الذى لا اقول إنه مضغوط ، ولا أقول إنه ضيقّ ولا محاصرَ ، بل أقول إنه محكوم الثمنمة ، ولا أقول إنه

مهفهف أو هضيم فهو ، فى حيزّه هذا ، قوى الأساطين وجَزْل ، وأيّد الأركان . لماذا ؟

ذلك ان ايجاز العمل الفنى هنا لا يعنى أنه « صغير » . اننى لأقبل وصفه بأنه صغير إلا على سبيل التوصيف الظاهرى .

فهذه الأعمال ــ فى فنون الكتابة وفى الفنون التشكيلية سواء ــ ليست صغيرة القيمة ولا صغيرة الدلالة . بل هى أعمال فى ثناياها أو تخطيطاتها ، أو تجسيماتها الدقيقة إمكانات شاسعة ، لا من حيث « الايحاء » فقط (وفى هذا وحده بلاغة نادرة) بل من حيث « التحقق » الفعلى . فى طياتها الملمومة الوثيقة انفساح وسعة وشساعة لايمكن انكارها ، بل فيها شموخ احياناً وسموق يبلغ مبلغ الصرحية الشاهقة .

هذا الحجم اذن ليس « تصغيراً » ولا اختصاراً ، ليس اختزالا ولا هو تقليل وانتقاص ، بل يمكن أن يكون تاماً ــ واحياناً ، كاملاً ــ فى حدود ذاته ، وشديد الثراء ــ والتراكمية أيضاً ، بالرغم ــ أو بسبب ــ هذه الوجازة نفسها .

فلماذا ؟ لماذا اذن هذا الحيزّ الوثيق ؟

لن أركن لحظة واحدة إلى التعلّات العملية البراجماتية ، من نحو ضغوط العصر وازدحام إيقاع الحياة واعتبارات السوق ونحوها .

فهل أجد سبب هذه الظاهرة فى أن هذا « النص ــ التشكيلى » بذاته ، بما فيه من احتشاد ، من جدة غير المتوقّع ، من شعرية التكثيف ، ومن مفاجأة التكشف والاقتحام أحياناً ، ما يجعل قيمة الصدمة فيه أكبر وأقوى من أن تُحتمَل ، لو أنها تفجرت فى ازدهار شساعتها الكامنة بالقوة ، ولو أطلقت لها أعنة جموحها ، بكل انفساحها الحقيقى ، فلعها أن تكون من الطغيان والعرامة بحيث لاتطاق ، بأى قدر من السهولة ، بحيث يمكن أن توقف عملية التلقى نفسها ، فترفض أو تنكرَ أو تُدان .

لك أن تتصور أيا من مائيات عدلى رزق الله هذه التى يسميها « صغيرة » فى كل شراسة امكاناتها الملمومة وقد اتخذت مساحات لوحاته « الكبيرة » المعتادة ، وأن تتصور قيمة طغيان الصدمة عندئذ .

● ● ●

فى هذه « المائيات الصغيرة » لا ينى الفنان يعود إلى ساحات هواه القديمة المتجددة أبداً يجوس فيها من جديد ولعله يوفق إلى لُقىً جديدة تلقى ضوءاً خلفياً باهراً على انجازاته القدمة أو على ارهاصات بأعمال قادمة .

وهو لا ينى يعالج تقنياته الأثيرة التى نعرفها عنه ، فى التلوين والتكوين ، فى تجسيد الأكواريل وعضويته ، أو حشويته ، أو لحميّة المائيات ، وفى استنباط قيم الألوان فى « الأبيض » أو « الأسود » (قيم النصاعة والشهوق أو قيم الشُبهة أو العُفرة أو الصُهبة أو الدُرية اللؤلؤية فى الأبيض ، وقيم السواد الأربد أو الرمادى الأصحر أو الأقهب أو حتى الأسحم الكامل النقى) ، ومازال يعتمد ثنائية البؤرة ، وثنائية التقسيم العرضى للوحة ، أو شكيل المفصلى لها ، ومازال ــ كما كان شأنه فى « البلوريات » يعود إلى بلوريات جديدة تنبثق فيها اللوحة بحركة كأنها فطرية الآن من فرط كمال تقنيتها ، من المركز إلى المحيط ، من بؤرة داكنه إلى محيط مضىء ، أو على العكس من مركز رحمى متوهج ومشتعل إلى محيط دائرى مسْوَدّ قابض وكأنه (على عكس كل معتاد) محيط كظيم ومكتوم يُحيلك إلى غوْر سرادقىّ متلألىء بالنور أو متقد الاحتدام .

مازالت تنويعاته تجرى بإحكام على تشكيلات الدائرة وغير الكاملة والمتحركة باستمرار ، وتشكيلات المخروط الاسطوانى أو شبه المخروط المحتشد بمادته أو المثلث المجسم المتعضىّ .

ومع ذلك ، وعلى إحكام الحيزّ ، فان خاصيته من أعماله الماضية سوف تتأكد هنا : خاصية التمزق المحكوم ، أو اتساق الاشلاء ، شلواً شلواً ، فى كُلّ واحد .

غير مقسوم . فكاننا – على السلم المجازى الانفعالى – نشهد تبلور قسمات أساسية كانت مضمرة فى الأعمال الأخرى ، اذ نجد التفكك والانفصام التشكيلى يوحى لنا بالانفجار الوجدانى – ولعله الغضب الكظيم ، ولكن تماسك اللوحة النهائى هو الذى يقول – بينما لا يقول قط – أن ثمّ حناناً وحباً فى الكون لا شك فيه ، وليس فقط فى التكوين .

فى مرحلة اولى من مراحل « المائيات الصغيرة » سوف تسود توافيق سلسلة ، وتلوينات متمازجة ، وتزاوجات (هى تنسيقات نغمية ناعمة) من الأبيض والأشهب ، والأخضر الفاتح جداً ، والأصفر المصفّى الذى نفيت عنه كل شبهة نباتية لحميتها قد تشربت بها كينونة رخامية أو مرمرية ، ومازال للأبيض وجوده الأساسى فى هذه اللوحات – المنمنات الأولى ، وما زال لمفردات المثلث أو المخروط سيادتها بما يوحى ، من بعيد ، بسيقان لحيمة ، أو بأفخاذ عمدانية ، كما لعله يوحى بهياكل عريقة مكرسة لطقوس بدائية وقائمة ابداً ، أو بمعابد مقدسات شبقية عتيدة) ، فيما تشغل الدائريات خلفية التكوين ، بنسب أصغر وأبعد وأهون وزناً ولكنها حتمية وضرورية بشكل نهائى لوجود هذا الاتزان فى اللوحة ، وهذا الثبات فى المكان ، الذى لا غنى غنه للدرامية الانفعالية المحكومة (بما يوضى بأن الرأس الأنثوى ، والشعر النسائى الوَحْف الخصيب الذى يبدو سابغاً وشاملاً على « صغر » حجمه ، والوجه الكونى المطموس الملامح لأنه غير متعين بل هو يتجاوز كل ذات ويشتمل على كل ذات ، هذه كلها هى التى تساند وتقيم طغيان الجسدانية الكونية المشارفة على الفضيحة – والفضيحة قيمة ايجابية- لأنها هتك لأستار المداجاة والمداراة والكذب على النفس وعلى الآخرين) .

هنا قد صُفى العمل الماضى وطهر وكثف ، وأشبع أيضاً فى حيزه الذى لا اصفه لحظة واحدة بأنه محدود بل أؤكد مرة أخرى على لا محدوديته .

التشكيل أو التكوين هنا – وفى سائر المائيات الصغيرة – يرتكز على بؤرة – بل على ابرة – مركزية ، تتفجر منها اللوحة – كأنما يتفجر الوجود – فى شتى التجليات بعلاماته العضوية – الصخرية ، الجسدية – الكونية التى نعرفها عن هذا الفنان حق المعرفة .

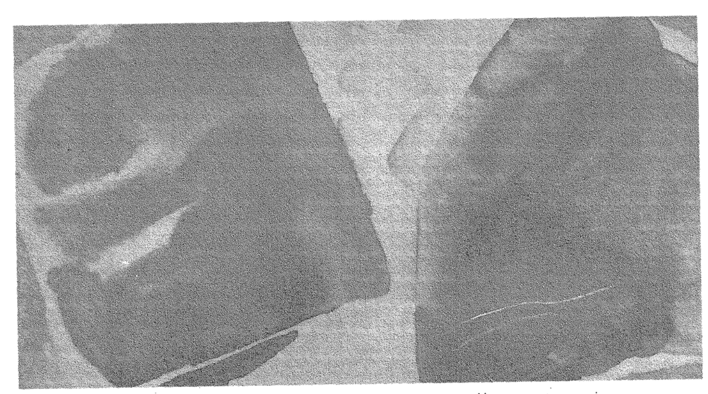
●●●

لكن هذا الصفاء الشفاف ، تلك النقاوة الطهرانية بمعنى من المعانى سوف ينقل وشيكاً إلى نوع من الحمأة الخضراء الكثيفة ، كأن فيها قوماً نباتيا أو طحلبياً ، أو غَضير العُشْبيّة ، وسوف يعنف الأحمر ويدكن ، وبدلاً من انبثاق مرهف للنثر فى كنٍّ رخامى مرمرى مُبيْض ، سوف ترتفع قيمتان متساويتان ، اذ تصبح البؤرة المفتوحة مشقوقة وقاتمة ، كأنها ثمرة جميز هائلة وناضجة تنبض بالطلب ، هى تجسيد حىّ للحشا الحميمة ، بنوع من الكمدة المخضرة الفيروزية القاتمة المبطنة بدموية متقلبة مكتومة ، أما القيمة التى تعدل ذلك الغوص الجسدانى فهى معمارية التكوين – أو صرحيته – التى نعهدها عن الفنان ، سعياً إلى توازن عمله وتمام موسيقيته .

ان الصرحية هنا تنتقل إلى مجمل تشكيل اللوحة ، وتمنحها شموخا ورسوخاً ، بينما كان فى مرحلة أولى يتركز على القسم التحتى فى التشكيل ، وصخرية السيقان فحسب تتحول إلى صرحية الكيان كله الذى يصبح ، من ثَمّ ، تشكيلاً صرحياً مركبا ومتجاوباً ، فى داخل إطاره الدقيق الذى ينسينا ، بذاته ، أنه إطار ، وأنه رقيق ، فهل يصح أن أقول اننا من هذا الاطار نلقى نظرة تفتح لنا بها أكوان شاسعة وراسية الأوطاد ؟

وهل يحق لى – كما يحق لأى أحد تأويله الممكن – أن أجد صروحاً سلتية (Celtic Monuments) فى داخل – خارج الأطر ، مكرساً لعبادة الجسدانية المؤهلة والنشوة الحسية الصوفية معاً ؟ وهل يحق لى – كما تحق لأى أحد رؤيته – أن أرى فى هذه المادة أنثوية العالم نفسه الملهمة بنور كأنه من غير العالم ؟

ان الشكل التشخصيى الأنثوى الذى لما تكد اللوحة



توحى به من غير سفور الافصاح يختفى مرة خلف صخور الثديين الهائلين ، ويتوارى مرة خلف مادة الساقين اللتين تستغرقان العالم .

وهو ، هو نفسه ، الذى يرتكز الآن ، ويستقر ، بدلًا من نوع من التوتر والتوفز والتفتح القلق فى مراحل سابقة .

أما الرؤية اللونية فانظر إلى صفرة الياقوت (التوباز) المقطرة وانظر فيروزية اللازورد الضخم البدائية ، ان الخشونة التى توحى بها صخرية المادة تُنعمّها نقاوة وتمازج الألوان المستنبطة ، بفرادة معينة ، من أحجار الكون الكريمة .

ولكنى أرى وراء الفخذ ـ العنقاء ـ الصقر كما أرى وراء الفخذ العمود الهيكل ، وعبر الأشلاء الأنثوية الصخرية المبسوطة الجناحين ، مفكوكة عبر فجوات من الأبيض الصافى (الأبيض هنا ليس فراغاً بل عنصر تكوين) أرى بعد ذلك كل هذا التوازن الذى يوثق إسار اللوحة ، ولعلنى كنت افتقده فى كثير من اللوحات القديمة « الكبيرة » .

تأتى بعد مجموعة ، أو فلك من اللوحات لعلها تستكين إلى نوع من « الرومانسية الصارمة » أو الشعرية المصفاة من عرامة اللحميّة . فهل يأتى صفاؤها ـ فقط ـ من صغر المقاسات ، وإيجاز اللون ؟

استطيع أن اراها وقد كُبرّت ـ او استعادت كِبرَها وكبرْها ـ فأجد الصفاء ساحقاً ، حقاً ، وأجد الشعَر يكاد لا يحتمل .

فى هذه المجموعة نغمة تجريدية أو توشك أن تكون تجريدية ، التشخيص فيها ينأى ، وفيها لونية موسيقية خاصة ، لها رنين بلّورى صاف كأنه صدى الكريستال المُوَقّع ، وتسود اللوحات ايحاءات بالسحاب أو الغيام ، واشارات ناعمة بنوع من النباتية المُبطنّة بأنوثة شفافة خلصت من حوشيتّها (التى سوف تستعيدها بكل اضطرامها ، بعد قليل) .

ومع ذلك فان الملحوظ فى كل عمل رزق الله هو حسيّة اللمسة اللونية ، وما يكاد يقارب الخاصية النحتية فيه ، بالاضافة إلى معماريتها ، أعنى أهمية خشونة اللمسة أو نعومتها ، وحضور « مادة » اللون ، حضوراً فزيقياً يكاد يكون له استقلاله ، أى وجوده بحقه هو ، لا باعتباره أداة أو وسيطاً للتعبير ، بل باعتباره وجوداً

وكياناً لا ينفصم عن مضمونه المكنون المنصهر فى مادته بلا انفصال .

●●●

فى « المائيات الصغيرة » نوستالجيا إلى البللوريات المائية ، الكبيرة ، حنين إلى العودة إلى مراتع انجاز فنى خاص طالما ذَرعَها الفنان وعاد منها بلقُاه الخاصة .

وفى البللوريات صغير أو كبيرة ، سوف نجد الفنان يعالج احدى غواياته الأثيرة التى قلت عنها مرة : كيف يصبح الحجر عضوياً ؟ كيف تكون الجسدانية رخامية ! وهو هنا يتناولها بشكل صريح (فإنه فى مجمل أعماله لا يكف عن تناولها مرة بملء اليدين ومرة بالمس الرقيق ، سواء) .

ولكن ما يستدعى النظر هنا ، ربما ، هو خصوصية جديدة ، قديمة ، فها هو ذا يعود ، على نحو آخر ، إلى قيمة الوردة ـ القوقعة ـ الرحم ، إذ نجد إيحاءً نباتياً وهل أقول : ونوعاً من النباتية المورقة ، هذا الالتفاف الذى نجده فى تضام ، وتفتح أزهار وثمار ـ مترعة بعصارة جنسية ومرققة فى الوقت نفسه إلى حد البللورية ؟ أهى هنا ، فى تلك المجموعة ، أم فى سائر عمله ، تلك الانثوية التى تتجلى فى حلمات الثمار المكتنزة ، وفى أثداء الفاكهة المشبعة بالحنوّ والشهوية معاً ؟

ولن نخطىء بالطبع أن نجد التقنية التى طالما عرفناها عن الفنان . تلك البؤرة الكثيفة الداكنة فى المحيط الفاتح الرقراق ، أو على العكس البؤرة الشفافة أو الفاتحة أو المضيئة فى قلب تكوين محيطىّ داكن مربدّ أو صريح القتامة والسواد .

ألم يكن ممكنا ـ فى هذه المرحلة ـ أن يخلد الفنان إلى نوع من هدوء التحقيق وسكونه ؟ يعنى أن يلوذ بالصحو ، بالعقل ؟ وأن يلجأ إلى الحلول الهرمية ، المستقرة ، التى طالما وصل إليها منذ سنوات ، وإلى المنشور الضوئى العذب الساجى الذى طالما عرفه واستوعاه ؟ .

لا ، لم يكن ذلك ممكنا ، قط ، لو أنك قرأته « قراءة » صحيحة . لحسن الحظ . لأن هذا النوع من الهدوء والسكينة فى رأيى هو بداية الهبوط ., ما فى الفن ركون إلى دعة وسكون . وكل سكينة فيه خادعة ومراوغة .

فها هو ذا الفنان ـ إذن ـ يثب ويهوى إلى العرامة والغضب وجيشان الألوان الداكنة المحتشدة .

وها هى ذى تكويناته تتخلى عن بساطتها الأولى ، وتزداد تعقداً .

سوف تجد هنا قتامة الأحمر المحتقن بُربدةٍ مُسْودَّة ، وصُحرة الغُبرة المحمرة ، ونوعاً من رمادية صخرية كأنها أثرية أو جيولوجية ، وخضرة ليست نباتية على الاطلاق بل تتشرب لوناً حجرياً آتياً من سراديب الأرض أو أورقة كهوف سحيقة ، منتزعاً منها لكى يتلبس عضوية جسمانية مؤهلة .

سوف نجد عائشة ذات الجناحين العريضين الصخريين ، بكتلتهما التى تكاد تكون ساحقة الثقل ، وهما فى الوقت نفسه جناحا فراشة هائلة وداكنة لكنها تظل تظل أثيرية محلقة فى شعر الشبق ، وكأنك ترى فيهما ، كذلك ، شقىّ عباءة حجرية ومرفرفة .

هذه الثنائية ملمح رئيسى فى عمل هذا الفنان ومع ذلك كله ، مع الحوشية والتفجر اللونى ، هناك القانون .

هناك دائماً ـ أو غالباً ـ القانون خلف الجيشان ، والقاعدة الثابتة وراء الحرية والتدفق .

جَربٌ أن تسقط اللون ، لحظة ، عن هذه اللوحات لكى ترى وراءه عَظْم الهيكل ، أى بنية التركيب الباطنة ، وسوف يتجلى لك قانون تشكيلى صارم مقترن بالثلاثيات (هى دائماً مكسورة نصفين ، أى أنها ثنائية) قانون يتعلق بالتكوين الهرمىّ ، أو المخروطى ، يُبطن تجسيد اللوحة ، وتسانده دائرية (تزداد أهمية فى اللوحات الأخيرة) حتى يتخلق من ذلك كله توازن اللوحة ، ومايثبتها ويرسيها .

هذا الشكل الأنثوى القائم الثابت ، المحلق الطيار معاً ، مبسوط الجناحين وكامناً بين شقىّ الصخر ــ الوشاح ، هو أيضاً لغز العالم الأنثوى المادة ، صخرياً ذائباً مصهوراً ، ومصمت الكتلة ثقيل الوطأة معا ، جياشاً متقلباً وكأنه جامد ثابت لا يريم أبداً ، فى آن معاً .

ومع ذلك فإن هذه العناصر الهيرومافروديتية ، أنثوية وذكرية معاً ، تظل تشقّ أحجبة الرؤية ، لك إذا شئت أى ترى العلامات القضيبية الواضحة متلبسة بالأشياء الأنثوية المخضلة اللون ، كما أن لك إذا شئت أن تلمس أيروطيقية اللون وشهويته السافرة المفصحة ، فى الوقت الذى تخفى فيه أو تتجلى ، قليلا أو كثيراً ، ايروطيقية التشكيل وتغمض أو تبدو مرجعيته التشخيصية .

ولك أن تجد ثنائية أخرى تنضاف إلى الشغف بل الولع بالثنائية عند هذا الفنان ، عندما ترى ، وتحس ، الصخر الرمادى البارد ، كأنه من حمم البراكين الميتة القديمة ، مقابل النار الجسدانية السماوية ذات الألسنة الشيقية المتقدة .

وهناك ، بالطبع ، العزف المستمر على امكانيات الأبيض ، مفتوحاً ومغلقاً ، وعلى تبادلات الأبيض والداكن ، وتداخلاتهما ، وعلى قيم الألوان القاتمة ، جميعاً ، فى ثنائية متصلة ودائبة العمل .

وإذا كنت قد عددت لك نماذج من هذه الثنائيات فإنما لأؤكد ، مرة أخرى ، ثنائية التشكيل التى تكاد تكون محوراً أساسياً فى عمل الفنان ، فيما يتعلق بالمفردات القائمة فى اللوحة ــ فهى دائما اثنان حتى لو كانت رباعية ، أو واحدة مقسومة نصفين ، وهكذا ــ أو فيما يتعلق بتجاوب البؤرة والمحيط ، وما أسميه اشعاع المركز الداخلى نحو الدائرة الخارجية ، أو بالعكس جاذبيته لها ، فى حركة مد وجزر متصلة أو متراوحة .

ومن هنا ــ أيضاً ــ تأتى درامية اللوحة ، وديناميتها . مرة أخرى لن تجد سكوناً رازحاً فى لوحة هذا الفنان .

فيها على الأغلب حركة دائرية تشكيلية وانفعالية معاً ، اللوحة عنده ليست مشهداً ثابتاً ولا طبيعة صامتة (أو ميتة بالتعبير الفرنسى) بل فيها عناصر تشكيلية دينامية ، ذلك « التجاذب ــ التنافر » بين البؤرة والمحيط ، ذلك « التزاوج ــ التحاور » بين مفردات اللوحة ، وذلك « التساوق ــ التنافر » بين احتدام الألوان وشفافيتها ، بين كثافتها وصفائها ، ثم ذلك « التناقض ــ التناسق » التكوينىّ الاساسىّ فى خامة اللوحة ، بنفسها ، بين « خفة » الألوان المائية التى تفترض النقاوة والنور والهفهفة الشاحبة الرفافة وبين « عجينة » المادة اللونية الغنية التى يقارب بها الفنان ــ ويتجاوز أحياناً ــ خامة الزيت أو الأكريليك أو غيرها من الخامات « الكثيفة » .

ومن هنا ، أيضا ــ من هذه الحركية أو الدرامية الدائبة العمل بين كل تلك الثنائيات فى تمازجها وتداخلها وتجاوباتها المختلفة تتأتى خصيصة « اللا مكانية » عند هذا الفنان .

إن اللوحة (أو التمثال) فى جوهرها عمل « فى المكان » لأن الحيزّ المكانى هو خصيصته الأولى ، ولأنك تتلقاه ــ فى هذا الحيز ــ دفعة واحدة ، على خلاف القصة أو الرواية أو القصيدة أو العمل الموسيقى الذى لابد أن تتلقاه « فى الزمن » ، السطور الأولى أو المقدمة الموسيقية فى الأول ، لا مفر من ذلك ، ثم يأتى جسم العمل ممدوداً فى الزمن ، تقرأه فى ساعات أو أيام ، أو تسمعه فى دقائق أو ساعات .

وصحيح ــ مع ذلك ــ أن هذه الفنون « فى الزمان » قد تحدّت ، وكسرت أحياناً هذا القيد الزمانى ، فى تجلياتها الحداثية ، ويمكنك إذا شئت أن تقرأ « رامة والتنين » مثلاً ، أو « الزمن الآخر » أو حتى « ترابها زعفران » من أى موقع أحببت ــ فيما عدا

استثناءً أو اثنين ـ ولكنك بالرغم من ذلك لا تستطيع أن تقرأها ـ أو تسمع ما ينحو منحاها من أعمال موسيقية ـ فى الزمن. لا تستطيع أن « تراها » دفعة واحدة ، إلا على سبيل المجاز ، وعند الرؤية (أو القراءة أو التلقى) غير الأولى (الثانية أو الثانية بعد الألف) .

ما أزعم ، هنا أولا ، هو أن اللوحة الفنية عند عدلى رزق الله ، وعند غنائين آخرين أيضاً ـ تجرى « فى الزمن » ، أى إنك لن تراها ، فى خطفة واحدة من الرؤية ، كما ترى المشهد المكانى الساكن ، بل أن طبيعتها الدرامية ، الحركية ، تدفعك لأن تتلقاها « فى الزمن » ، لا باعتبارها قطعة معلقة على الجدار ، أى تتلقى خطاها نحوك ، وتحركها المستمر بازائك خطوة بعد خطوة ، وحركة تتركب عليها حركات متعاقبة ، ومتسلسلة . وما أزعمه ثانيا على وجه أخص ، وما أعرف ان الفنان يعنى به عناية خاصة ، هو أن هذه « المائيات الصغيرة » بالذات ، فى مجملها ، هى عمل فنى واحد ، متعاقب الزمنية ، يجب أن تتلقاها فى زمنيتها ، وفى تسلسلها الزمنى ، لوحة بعد لوحة تتنامى ، ومجموعة تثرى المجموعة التى تتلوها (ولك إذا شئت،أن تكسر هذه التعاقبية الزمنية ، على النسق الذى تراه ، ولكن لا مفر من « التعاقبية » الزمنية ، فى ذاتها ، أياً كان تسلسلها) .

فهل فى ذلك ـ أى فى زمنية التلقى ـ معنى آخر ، وضرورى ، لـ « الصغر » فى حيز هذه اللوحات ، هل هى بحجمها « الصغير » هذا تفرض عليك تلقيها ، باعتبارها عملاً واحداً ، فى الزمن ، لا باعتبارها لوحات منفصلة ، مقطوعة ، كلًا منها على حدة ، فى المكان ؟ أفى هذا سر من أسرار « وجازة » العمل الفنى الذى بدأت منها هذا الحديث ؟

أريد أن أختم هنا بسؤال واحد ، وثيق العمل ، بهذه « المائيات الصغيرة » ، ولكنه ينسحب على كل الأعمال الفنية التى تجرى هذا المجرى ، إذ تتحدى المكانية ، من ناحية أو تتحدى الزمانية من ناحية أخرى ، اللصيقة ، أيهما ، بالجنس الفنى الذى تنتمى إليه ، وتخرج عنه .

أليس انتفاء المكانية فى العمل التشكيلى ، وتحدّى الزمانية فى القصيدة ، أو الرواية أو الموسيقى ، انتفاءً للمقولتين معاً ؟ نحن نعرف أن « الزمان » لا وجود له إلا فى « المكان » ، وانه خارج المكان لا يوجد ـ ولايتصور أن يوجد ـ الزمان .

وعلى الرغم من تعاقبية التلقى الفنىّ ، بالنسبة للأعمال التشكيلية (أى للعمل التشكيلى الواحد) فإن تجرده هذا عن المكانية يجعله ، كذلك ، لا زمنياً ، موجوداً خارج الزمن ، وغير مقيد به .

وهو نفس الوضع الذى ينتهى إليه تلقى العمل الفنى القولى أو الكتابى أو الموسيقىّ لا لأنها ، هذه المرة تتحدى المكانية ، بل لأنها تتحدى ، وتسائل التعاقبية المفروضة عليها ، تكسرها وتغيّرها ، وتركزها فى « لحظة » حتى لتتحول « اللحظة » إلى « موقع » « فى المكان » ، فيرتفع عنها قيد الزمنية والمكانية معا .

●●●

أتصور أن ما يعنينا ، هنا ، أساسا ، هو تلك الخاصية الدرامية ، الدينامية ، فى جوهر هذه الأعمال .

وهى خاصية تنبع من (وتصب فى) « الثنائيات المضفورة » فى هذه الأعمال . أو فى هذا العمل الفنى الواحد الذى هو ، فى يقينى ، كبير .

٢٦ مايو ١٩٨٩

تأويل أول

فى النقطة الحرجة التى يتفتق فيها الغسق انطلقت أنقب عن بوارقك والاسكندرية فى عُنُقى .

حَدَّقتْ إلىَ وأحدقتْ بى العيون الرحميّة ، وخفقت أجنحة الطيور الصخرية .

تدق جدرانُ قلبى التى ضُربت نطاقاً حول سماء بيضاء لا أفق لها ، شفافيتها عميقة البياض محاريّة ، جفّت عنها آباد من البحار العتيقة .

ذيل الطاووس هو أيضاً شعلةُ قوقعة ، وهلاميةُ السمكةِ الحمراء هى شفاه زرقاء بنفسجية تفترّ فى ابتسامة الموت شَبَقاً .

أما وَرَق الأرحام المتأججة بوهج مشقوق فهو ارتعاشات وردة ندية مبلولة بمَنّى فَجْرِها . الطير المكَبَّل فى عضويته يشق بيضة الكون الحجرية .

أشعة السماء خضراء أشواكٌ على حراشيف الثدى المكتنز بإمكانياتٍ لا منتهية ، تتوغل حتى الحشفة الصفراء، الخضراء بين فخذين نورانيتين، شمعة متواضعة وفخور معاً بين لدونتين ، هى قبة الكون .

نور يثجّ من قلب رغبةٍ جيولوجية .

جنين الجسد متكور مضموم داخل مكعّب المنشور الضوئى القزحى بكل قسوته المدببة .

اكتنان الالتقام فى النار المائية بين قبضة الأصابع التى يتسرب منها رملُ جسد لا يمكن أن يتفتت .

كيف يمكن أن تتحول فِلَذ الأجساد إلى شرائح من رؤيا المعمدانى ؟

وكيف يمكن أن يصبح بلور الشفتين ناراً زرقاء لا انطفاء لها ولا تُحتمل وقدتها ؟

نافورات السماء الخريفية ينطبق عليها فم عنيد .

والأسى عصافير مقصوصة الجناح .

لحم الغضب المرتاح على صخر العنق الناعم شفتان تحملان موت العالم .

طيات الجسم الصخرى تفاحة ليمونة قوّقعة مشقوقة يبزغ من شقها نَبْتُ الخصوبةُ الزغبُ الخوص عمودُ اللوتس والنخيل .

مدفأة الرحم المكنونة بَذَخُ الداخل البلورى .

عظام سائلة بركانية الحمم انبثاق الأصفر الكمونى الفاتح فى قلب الزرقة الرخامية الكلية قضبان وأنابيب وأسوار مكسورة على سماء غاضبة أشواك الصبار حنان القبلة غير التامة أبداً .

القرد الإلهى القديم تعويذة فيروزية عاقلة فى قلب الجمُوح .

دخول السماء البيضاء المحترقة فى قلب لحم الجسد عبر الزجاج المنير اللامع طعنة نور طعنة حم جوهرةٍ مكسورة فى مخالب مشرعة هى نفسها أوراق الورد المخملية .

ركن الجسد سائل وقوامه متخثر .

أما الوجه الأنثوى المتشظىٌ داخل رِحَمِه داخل عباءته النباتية فهو أيضاً نخلة بنفسجية كعبَاد الشمس .

وموج البحر قد تجمد فى بلورات الرمل تحت قدمى امرأةٍ نخلةٍ تقف على سماء آسنة .

احتضان الأشباح (التى تحولت نوراً) لشجرة العذاب .

عدوانية اللحم صرخنة فى وجه القهر .

تسبيح للخصوبة والأنوثة وانكشاف البؤرة بلا مناعة هو التحدى النهائى .

هللويا للجسد ، هللويا للسماء فى الجسد .

١٩٨٦/١١/١٧

تأويلٌ ثانٍ

مادة الأنثوية الملتبسة صخر رماديّ وأرجوانيّ ونشوة محتقنة .

مادة الكون ، ممزّقة ومبعثرة ، يضمها حضنُ التكوين الوثيق .

بلوريّة الأشواق ايقاعُ الكريستال احتدامُ الشهويةّ .

أوراقٌ مخضيرةٌ ملتفة تحمى قلب التقديس الحريز المنتهك معاً .

فِلَذ الفيروز واللازورد ، ذائبة ناعمة ، وحوشية ، صافية وعكرة ، تقذف بها عرامةٌ كونية ، وهى مع ذلك لا تكفّ عن فورانها العضوى المضطرم .

أشلاء الحجر المسكوبة فى فيض حنينٍ قديم ، بل عريق .

كرة الاشتعال المنبعجة مقطوعة ـ وقاطعة ـ دكنتها مشعة ، وأبضاعها معربدةُ الجموح ، فى وثاقة أعنتها المحكومةِ الانطلاق .

تفتقات الرخام المزدهر النضر نعومته منيعة لا تُنال ، طرىٌّ يلمّ أحراش الرحم الخفيةّ ، محدِقٌ ومحاصَر .

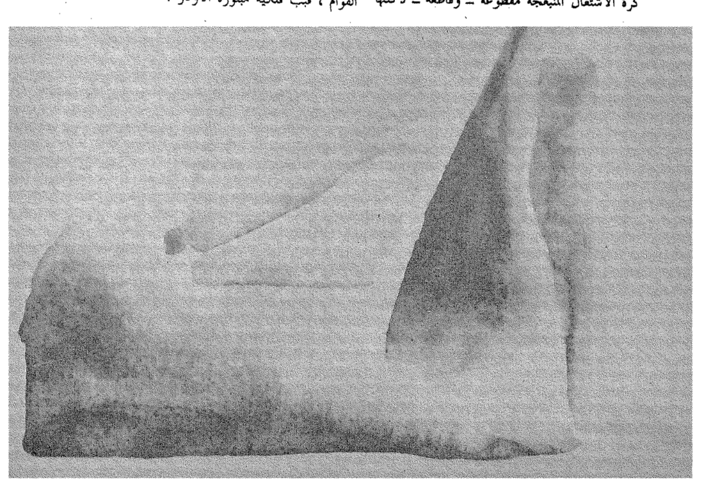
شق الافخاذ المخروطية فَضيحة البراءة الأولية ، موسيقية المعمار الراسخة .

القالب القضيبيّ الغامض خضوره ضارب فى تجليات الأنوثة الشهيدة ، عمود هائل وعنيد أمام طغمتها الطاغية .

ألسنة اللهب المكنونة تلعق حَجَر الكهوف الرمادية المربدّةِ الصُهْبة .

وحمرة الاحشاء الحميمة ، محتقنةً أو وردية ، تجاوِر خضرة الطحالب القاتمة أو دِمْنة الحمأة العشبية ، فى حوارٍ سرّى .

غدائرك الدائرية مَحَبة عذبة جافية وشهباء وصلبة القوام ، قُببٌ فلكية مبتورة الأوتار .



وتقاسيم مُحيَّاك نعَّمَتْها أيدى الشهوات والأشواق المحبَطة والمتحققة معاً ، فينوس وَالدالية بدائية ممسوحة التقاطيع ، وجهها يملأ جسدي ، بطن بيرسيفون الخفيّ .

موجك الرقراق قد تجمد فى حناياى ، فى مدّه وجزْره ، قد غرس أنيابه فى طينة كهوف القلب الزرقاء .

عجينةٌ جَسدَانية وثيرة أغوص فى أغوارها ولا أمس ملامستها بأدنى كشط ، جرحك برىء مع تقطّر نقطة دمٍ واحدةٌ مهما كانت مُثنّاة إلى غير نهاية .

براكين سؤالى عن جسدية الكينونة ، عن كينونة الجسد ، صبَوَاتٌ وجدٍ مدفونة وباسقة فى عَنان السماء ، وعذابات لا تهن ولا تبلى .

صَبَّار السحاب الناعم نزعت عنه أشواكه ، وسُلِست منه العساليج ، يسوده السنىَ . والشساعة الفسيحة لؤلؤيةٌ أحياناً ، دُرِّيةُ ، دُرِّيةُ السُطوح .

الجسد النِسوىّ قد شفّ حتى استحال إلى ضوءٍ وسماء .

رومانسيةٌ صارمة .

صروح الأوثان الخام تبتهل إلى الانسانىّ البحث فى دخيلتنا وفى دخيلتها معاً ، وهى الآلهة الخرساء الماثلة فى غير مكان .

الأعمدة السلتية المغروسة فى غير زمن .

الأبيض الداكن ــ أو الناصع ــ تنشقُّ عنه كبِدٌ حَرَّى قائمة تنهشها ، بلا توقف ، صقور الساقين الأملودين المرفوعتين .

والقتامة غَبَشٌ غسقىّ فى مساء دائمٍ ونقىّ فيه صَحْو العالم الأشهب الشفاف .

للصخر أثداء قائمة الحَلَمات تبضّ بلبن النعمة المحجوز ، ثمار التمر مترعة ، أعمدة مائلة مكتنزة بعصارة البَذْخ المنتصب ، ومَنِىّ الفرح قاتم الاحمرار .

السطوح البضة مرمرية مدوَّرة التعاريج ، وياقوتية صفراء . السطوح المُرْبَدَّة الصهباء ، والياقوتية الصفراء الصَرّاح ، حنينُ طَهُور ومَشُوب .

مراودة عشق لونيةٌ لأنثوية العالم ، لا تنتهى .

صقر ــ عنقاء ــ فخذ هيكلية عمود العالم المقسوم الملتئم ــ زرقاء كامدة رمادية صهباء مكتومة أو شفافة اللحْم ، مزدهرة شرسة وكظيم .

نشيد كون إلى رامة الصرحيّة ، كاملة الأنثوية ، صوفية الشَبَق .

نشيد لون وتشكيل إلى عائشة الفراشة المحلقة الراسخة الجناحين .

نشيد اللون والكون ، موسيقيةٌ عارمة ولحمية ، عارفة ومحترقة الروح ، مرفوعة إلى المرأة المحبوبة ، فى حمىّ بَخور طَقْسٍ جسدىّ ، حوشىّ التلوين ، محتشدَ العجين ، وفى نور وعيٍ مدبِّر ، معمارىّ التكوين ، ماثل الوجود فى غير مكان ، فى غير زمن .

١٩٨٩/٥/٢٦

جو المتعذر كبته فى :

نجمة أغسطس لصُنع الله ابراهيم

أفنان القاسم

صدرت عن دار سندباد رواية صُنع الله ابراهيم « نجمة اغسطس » بقلم المترجم النشط جان - فرانسوا فوركاد ، وللمناسبة سنتعرض لنقطتين أساسيتين فى الرواية: الطريقة السردية وبنية الأبعاد المضمونية .

الطريقة السردية

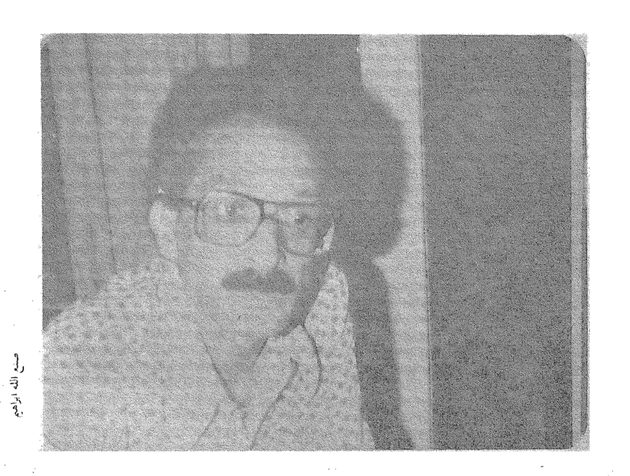
اذا كان مفهوم النص الكلاسيكى مقدمة فعقدة فحل ، فما كتبه صنع الله ابراهيم يمكن تكثيفه بمصطلح « الرصد ـ السرد » ، فهو يرصد أحداثاً لا علاقة فيما بينها ،ولأجل تحقيق الرواية المتوخاة يقوم بسردها ، وتتخلل السردية بعض الذكريات والخواطر الانسانية .. أو الوصف الطويل المتعب (ص ٨٣ نص عربى) . وعلى عكس النص الكلاسيكى أو الكلاسيكى الجديد ، يركز الكاتب على تفاصيل سردية تدفعنا الى سطح الحبكة بدلاً من الغوص فى أعماقها ، وتنأى بنا بعيداً عن الراوى ، حتى وإن عرفنا ساعة تناوله الطعام أو حُبه للبيرة وتفضيله الشاى على القهوة . فالانفصام العلائقى بين الراوى سارد الاحداث والأحداث يترجمه الانفصام بين السرد المقروء والقارىء ، هذه المسافة يحافظ عليها النص من السطر الأول حتى السطر الأخير ، فهو نص غير ـ أرسطوطالى ، يعبر عن « المتعذر كبته » فى المجتمع المصرى ، وفى الفترة الناصرية ، وخاصة فترة بناء السد العالى .

ومن منطلق مبدأ « اللامكبوت » الذى هو عنصر جديد فى الرواية المصرية المكبوتة والمقموعة ، والذى هو مبدأ ضد ـ المكبوت ، وضد السائد ، وبالتالى للكشف عن المكبوت ، وفضح المقموع ، يكتفى الكاتب/الراوى بقول المقموع ليفضحه ، وسرد المكبوت ليكشف عنه ، ونقل كل شىء من خارج الأشياء للقف على حقيقة السطحية المرعبة فيها ، فنبقى معلقين فى فراغها المادى ، الذى ينطق بتحجيم الانسان ، وافراغه من انسانيته ، فلم يبق إلا الآلى ، الميكانيكى ، فيه مثلما يعبر عنه النص التالى : « رأيت عجوزاً يرتدى قميصاً مخططاً ، اتجه الى مصرع الباب ، وراح يدور معه ، وواصل دورانه ، ثم قفز العجوز منه ، وهو يلهث » .

فالنقل « الأمين » للأحداث ليس نقلاً فوتوغرافياً إلا من ناحية ابراز ميكانيكية صور متحركة مثل صور ذات العجوز اللاهث مفرغة من انسانيتها ، وملآنة لحد التفجر بحضور السارد (أو عين الراصد للحقيقة) وقوة وجوده من خلالها . وتقوى طريقته السردية الميكانيكية وقد تقمصت ميكانيكية التحجيم الانسانى وتكسير الظلام فى انعكاسها على سطح الأشياء عندما يتكلم السارد عن نفسه : « غادرتُ الفراش ، جذبت الأغطية فوق ، وأنصت الى طنين جهاز التكييف ، تقلبت عدة مرات ، ثم نمت » . فهو ينظر حتى الى نفسه كظل من الخارج ، متكسر ، لا يستطيع الوصول اليها . ونتساءل اذا ما كان هدفه الوحيد ان ينقل لنا انه امضى وقته فى شرب القهوة والبيرة والسجائر بين الزيارات التى كان يقوم بها الى الفندق ومركز المهندسين الروس والمقهى .. الخ ، وهو هدفه الوحيد بالفعل ، وقد انعدمت اهدافه الحقيقية فى لحظة انعدمت فيها قوة الارتباط بالزمان والمكان ، ليعوم الرواى على سطح الزمان وسطح المكان ، ويصبح مثل كوكب غير ذات أهمية .. ونحن هنا نصل الى استنتاجات ضد مفهوم الدائرة لدى بطرس الحلاق وبعض النقاد الآخرين ، وما يؤشرون اليه من فكرة الدوران المكانى والزمانى ، فلا دوران هناك من القاهرة الى اسوان فالقاهرة او فى عهد عبد الناصر الى عهد رمسيس فعبد الناصر ، والا كان الثبات العمودى الشعرى فقط النافى لروائية النص الروائى التى هى امتداد افقى اكثر ما تعبر عنه فكرة العوم على سطح الاشياء والانتقال بين بنية الأبعاد المضمونية .

لكن لحالة العوم فى الفراغ أسباباً اجتماعية ونفسية عميقة عندما نخترق قشرةالشكلية ـــ الوصفية ، ونسمع كلام مدير الشركة فى السد العالى لدى مقابلته مع الصحافى سارد الأحداث عن وضع العامل المصرى : « سر النجاح هو النظام والطاعة المبنيان على الخوف ، لا تظن أنى ضد الديمقراطية ، خذ هؤلاء العمال مثلاً ، إنهم يستطيعون دخول مكتبى فى أى وقت » .

وضع العامل المصرى اللاديمقراطى هذا كاشف ومباشر ، وبطريقة لا مباشرة يتوقف صُنع الله ابراهيم اكثر على هذا الوضع ، ويكشف ان كثيرا من العمال المصريين كانوا يموتون من ضربات شمس



صنع الله ابراهيم

وقت العمل فى حفر السد بينما كان غيرهم من مهندسين واطباء ومدراء يركضون من وراء المال غير مبالين باستغلالهم لهم ، فيتوخى المقارنة بين السلطة الجديدة بسلطة مصر القديمة ايام رمسيس الذى يصفه الطبيب بقوله : « سبعون سنة فى السلطة ، أى الكذب والفجور والقتل والادعاء والغرور والاستعباد ، وها هو مازال يعيش حتى أيامنا ، ونحن الآن نعمل ليل نهار (فى نقل معبد أبى سنبل) ليخلد اسمه تماماً كما أراد » . فإذا بنا نرى الركض من وراء الثروة وعلاقات الاستغلال نفسها ايام رمسيس وايام السلطة القائمة سنة ١٩٦٥ . وهى سلطة استعملت التكنولوجيا فى بناء السد والاشتراكية فى بناء سلطتها لخدمة اهدافها الشخصية ، فجاء دخول الآلة فى عالم مصر التقليدى سلبياً ، معمقاً لميكانيكية الحياة ، هادماً لها ، فالتكنولوجيا لم تغير اسس الأشياء ، اى لم تفعل فى علاقاتها الداخلية ، بل زادت فى تشييئها ، ومدت السلطة الجديدة تسلطاً أقوى وأعظم . ومانعنيه بالعلاقات الداخلية على الخصوص هو وضع الفلاح المصرى الذى كان يرفض تحويل مجرى النيل ويرفض دخول الآلة ، وفى كل الأحوال لم يأت دخولها بأى تحسين زراعى للفلاح المتوسط أو الفقير . اذ بقيت الوسائل والطرق المتبعة فى الزراعة طرقاً قديمة بدائية .

ومن ناحية ثانية جاءت الآلة لتضطهد العامل أكثر أو مثلما كان مضطهداً أيام رمسيس ، فيتراجع التاريخ الى الوراء ويعتم أفق الحرية المنشودة فى الآلة وفى التكنولوجيا .

ويركز الكتاب على مسألة الجنس بُعداً نفسيا وظاهرة من ظواهر المجتمع المصرى العربى ، فالجنس الذى تبدأ اشاراته منذ الصفحة الثالثة متجل بالمرأة الروسية والأوروبية الغربية ، لا وجود للنساء فيه كإنسان بل كأداة جنسية فقط ، ومن هذه الناحية محت آلة الجنس عنهن الأسماء ونظرة الجنس الآلية اليهن ، فنقرأ عن «فتاة جلد النمر» أو «فتاة الدرج» أو «الفرنسية».. الخ ، وقد دفعت هذه النظرة الجنسية الآلية الراوى الى تجزىء عواطف الانسان على شاكلة تجزىء الآلة فى فعلها وشكل حركاتها ، فمثلاً عندما يتكلم المهندس فوزى عن تحويل مجرى مياه النيل بحماس رائع ، ينظر الراوى الى فتاة ترتدى شورتاً ، ويقول : « واستقرت نظراتنا على فخذيها الممتلئتين. ولم يبد على فوزى أنه رأى شيئاً من هذا كله » .. ليتتابع حماس المهندس ، وساقا الفتاة بنفس الطريقة التقطيعية ، فنحس بوطأة تجزىء الأحداث وجزئياتها المتكررة وروتينها ، انه جو المتعذر كبته — نقول مرة ثانية — وجو المقموع الذى يحملك على الشعور بان الكاتب غير مبالٍ بسحر الكتابة عليك واستعجالك لحل سحرى ، يطارده عدم الطمأنينة ، فلا يريح قارئه الذى يمتلكه شعور بالتعب ، فيحتاج الى قوة وارادة تدفعانه على القراءة/الخطوة الأولى لفهم العالم .. فهل سيفهم القارىء الغربى ذلك أم انه سيعتبر نص صُنع الله ابراهيم — كالعادة — جزءاً من « الفولكلور » المشرق العام والخيال « الشرقى » ؟ وهل ستحقق الأقلام النسائية الثلاثة فى الفصل القادم بناء الخيال كقوة محركة لا كصفة شرقية أو غربية ؟

الدراسة التى أثارت [السلفوية الحديثة]

خليل عبد الكريم

منذ البدايات الأولى لكتابة التاريخ الإسلامى على أيدى عروة ابن الزبير (ت ٩٤ هـ) ومحمد بن إسحق بن يسار (ت سنة ١٥٠ هـ) وأبى محمد بن عبد الملك بن هشام (ت سنة ٢١٨ هـ) ثم من بعدهم أبى جعفر محمد بن جرير الطبرى (ت سنة ٣١٥ هـ) والاتجاه الأصيل للتاريخ لديهم هو المنحي الدينى اللاهوتى الذى تحركه المشيئة الربانية وتحدد له خط سيره ، ومن ثم فان موضوعه الرئيسى عندهم هو تاريخ الأنبياء والرسل الذى إنتهى إلى غايته بسيرة خاتمهم محمد بن عبد الله بن عبد المطلب (ص) والتى تعد فى عرفهم المنطلق الصحيح لتاريخ العرب ، ومن بعد تاريخ الرسل يجىء تاريخ الخلفاء .

فعلى سبيل المثال إفتتح إبن هشام مؤلفه المشهور بـ [السيرة النبوية] بـ إسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام بإعتباره الجد الأعلى للرسول محمد (ص) ، أما إبن جرير الطبرى فإنه عنون كتابه بـ [تاريخ الرسل والملوك] وبعد أن تكلم عن الزمان وحدوث الأوقات وخلق الأرض أخذ يقص سير الأنبياء من آدم (س) حتى المسيح (س) ثم ملوك الروم وملوك فارس ، أما الحقبة العربية فقد بدأها بنسب الرسول محمد (ص) وأبائه وأجداده حتى عدنان وحكى سيرته وبعدها أرّخ للخلفاء .

حقيقة أنه أورد نتفاً من أخبار قبائل عرب الحيرة والأنبار أيام ملوك الطوائف وتبابعة اليمن وطسم

وجديس إنما فى عجالة لم تستغرق سوى ثلاثين صفحة من كتابه الضخم الذى بلغ نيفاً وعشرة مجلداً ــ وتابعهم على هذه النظرة الغيبية للتاريخ الغالبية العظمى من المؤرخين المسلمين ماعدا إبن خلدون الذى طلع بمنهج جديد وأصيل فى فهم التاريخ وكتابته ولكن جل المؤرخين المسلمين الذين أتوا من بعده حادوا عن فهمه وغلب عليهم مذهب أسلافهم فى النظر التاريخ باعتباره ظاهرة دينية لاهوتية تسيّرها الارادة الإلهية وأنه يتمحور حول الرسل والأنبياء ثم الخلفاء من دورهم ، ولم يكن من حسبانهم مطلقاً أن التاريخ على عمومة واقع يعيشه البشر وتحكمه موجبات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ومعرفية .. الخ . هذه واحدة .

ــ ٢ ــ

أما الأخرى فإن اختيار السيرة النبوية ــ على شرفها ونبلها ــ كمفتتح لتاريخ العرب قد قذف بالعهد السابق على البعثة المحمدية ــ خاصة فى جزيرة العرب ــ إلى موضع الظل ومنطقة الغموض ومكان التجاهل ولذلك لم ينل أى عناية أو حتى مجرد التفات من المؤرخين والمفكرين ، فعلاً ألفت كتب عن أيام العرب وجُمِعَ الشعر الجاهلى وعلى رأسه المعلقات وخطب وحكم وأمثال وحكايات وأساطير ولكنها فى مجموعها يصعب أن يقال عنها أنها تاريخ للعرب قبل الإسلام .

ــ ٣ ــ

ومن دحضها لهاتين المقولتين نبعت أهمية الدراسة القيمة التى كتبها د/ سيد محمود القمنى بعنوان [دور الحزب الهاشمى والعقيدة الحنفية فى التمهيد لقيام دولة العرب الإسلامية] وظهرت لأول مرة فى العدد التاسع من مجلة [مصرية] .

فهى من جانب تلقى ضوءاً مبهراً على الفترة المتقدمة على ظهور النبى العربى محمد (ص) والإرهاصات الأولى لنشوء دولة العرب الإسلامية بقيادته ، ومن جانب آخر فهى لاتجارى غالبية المؤرخين المسلمين القدامى (ماخلا إبن خلدون وقلة قليلة) والمحدثين منهم حتى الآن الذين لايرون فى التاريخ (على عمومة) إلا مسيرة غيبية لاهوتية تحركها إرادة الله تعالى الذى هو فى غنى عن العالمين ، ولاينظرون إليه (= التاريخ) على أنه ظاهرة بشرية تتحكم فيها العوامل التى سبق ان ذكرناها .

وأكدت الدراسة على أن مؤلفها يمتلك باقتدار نظرة موضوعية منهجية علمية فى معالجته لوقائع التاريخ ودراسته لها وتحليلها التحليل الصحيح وردها إلى الأسباب المباشرة والتى تتفق مع

المنطق والتفكير السليم دون حاجة إلى اللجوء إلى الماورائيات والفوق منطقيات والأحاجى والألغاز مثل الأشعار التى تنسب إلى الجن وسجع الكهان وأساطير العرافين . وهذا المنهج العلمى المحض ــ الموثق توثيقاً شديداً ــ والاقتحام الجرىء الفذ لإنارة منطقة حرص من سبقوه على أن تظل معتمة هما اللذان أثارا عليه أحد رموز السلفوية الحديثة : الصحفى ا/ فهمى هويدى فنشر فى جريدة الأهرام يوم ١٩٨٩/٣/٢٣م مقالة بعنوان [التعدد لا التعدى] هاجم فيها دراسة [الحزب الهاشمى ..] هجوماً عنيفاً وشبه دِ/ سيد محمود القمنى ب سلمان أنيس رشدى مؤلف رواية [أشعار شيطانية] المشهورة إعلامياً ب [آيات شيطانية] وفى هذا المقال لا أفند هجوم الصحفى ا/ هويدى على الدراسة فمبدعها أقدر وأولى منى بذلك ولكننى أعرض أهم النقاط التى وردت فيها حتى يُلمَّ بها القارىء ويدرك سر ثورة السلفوية الحديثة عليها .

ولكن قبل أن أشرع فى ذلك أبدأ بالتعريف بالدكتور القمنى لأنه فى نظرى أحد الباحثين الجادين (المترهبين) للعلم والمتفرغين له والذين لم ينالوا مايستحقونه من شهرة لانه لا يسعى لها ولايعيرها التفاتا فى الوقت الذى نرى فيه انصاف المتعلمين ممن كل بضاعتهم (صم) النصوص وترديدها (أجهزة تسجيل بشرية) يشغلون الصحف والمجلات ومحطات الإذاعة وقنوات التلفاز بمواعظهم المنبرية وأحاديثهم وخواطرهم وفتاواهم المستقاة من النصوص التى تجاوزها الزمن وتخطاها الواقع المعاش والتى ضلت طريقها الى متاحف التاريخ وحفريات علماء الآثار .

— ٤ —

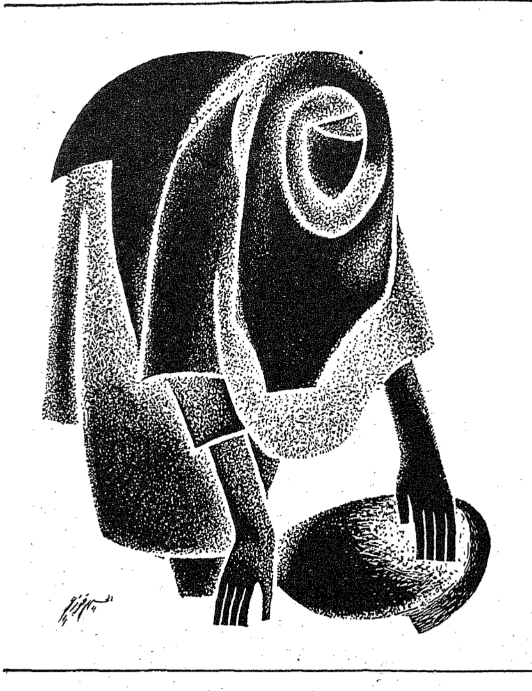
د/ سيد محمود القمنى من مواليد سنة ١٩٤٧ (الواسطى / بنى سويف) ــ ليسانس آداب عين شمس ١٩٦٩م ــ دبلوم الدراسات العليا من بيروت ١٩٧٥ م .
دكتوراه فى الفلسفة من جامعة جنوب كاليفورنيا سنة ١٩٨٣م بإشراف ا.د. فؤاد زكريا ــ صدرت له الكتب الآتية :

(١) **الموجز الفلسفى**	دار السياسة / الكويت
(٢) **مشكلات فلسفية**	(بالمشاركة مع آخرين) الكويت
(٣) **أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر**	دار فكر / القاهرة

أما التى تحت الطبع فهى :
(١) رحلات النبى ابراهيم والتاريخ المجهول
(٢) فى المثيولوجيا والتراث
(٣) منابع سفر التكوين .
كما نشر عدة أبحاث فى دوريات عربية ثقافية متخصصة نقتصر على ذكر بعض منها :

(١) من الطوفان السومرى إلى الطوفان النوحي / آفاق عربية بغداد ١٩٨٢م
(٢) إلهة الجنس أو الزهرة آفاق عربية بغداد ١٩٨٣م
(٣) من فجر التاريخ والحج فريضة إجبارية مجلة الكويت ١٩٨٣م
(٤) البعد الأسطورى للشيطان فى التراث الشرقى / مجلة فكر العدد ١٠/ القاهرة
(٥) ذو القرنين الوهم والأسطورة والحقيقة / مجلة القاهرة العدد / ٧٧
(٦) هل بنى الفراعنة الكعبة مجلة القاهرة العدد ٨١
(٧) مدخل إلى فهم دور المثيولوجيا التوراتية / مجلة الكرمل العدد / ٢٦
(٨) وفى جزيرة العرب كانت جنات عدن / مجلة المنار العدد /٥٠

وقام مؤخراً بتوسيع دراسة (الحزب الهاشمى) لتخرج بحجم (كتاب) هو الآن تحت الطبع — وهى الدراسة التى سنقوم بعرض نقاطها الرئيسية فى العدد القادم إن شاء الله تعالى



الحياة الثقافية



رواية «عطش الصبار» :

تجاوز الموت واليومي المألوف

محمد برادة

هذه الرواية الأولى للكاتب المصرى يوسف أبو رية لافِتة للنظر ، لأنها تؤكد بشكل مقنع أن مشاهد الحياة المألوفة هى باستمرار مَنْجَم يمدُّ الروائى بمادّته الخام ليجعل منها – إذا توافرتْ له الحساسية والصنعة – كوْناً متميزاً بشخوصه وعلائقه وفضاءاته . كوناً يؤشر على « العوالم الممكنة » ويُنسينا « الواقع » الذى انطلق منه .

لأول وهلة ، تبدو رواية « عطش الصبار » ترسيمة تلتقط وتعرض علينا « نموذجاً » لحياة فئات اجتماعية متوسطة ذات جذور ريفية تعيش فى مدينة صغيرة مشدودة ماتزال إلى البنية العائلية التقليدية ، وإلى طقوس الريف وقوانينه غير المكتوبة ... لكن هذا الانطباع الأول لا يلبث أن يتلاشى ليتركنا أمام الجهد الفنى الذى يتنامى خلسة ليُفضى بنا إلى فضاء روائى شفافٍ ومُوح . يتعالى عن اليومى المكرور ويدفع به إلى رحاب الأسئلة الحياتية الأساسية . وأظن أن تشكيل النص فى « عطش الصبار » يضطلع بهذا التحويل الكيميائى الذى لا نكاد نستشعره عند القراءة العابرة .

من خلال ثلاثة أقسام نتابع حكاية أسرة ريفية كبيرةَ منحدرة من صلب ثلاثة أخوة قامت بينهم علائق صراعية .. رحلوا وبقيت مشكلة الإرث وما تخلله من عراك وضغائن و « تحالفات » بين الإخوة والأقارب . ولكن عناصر « الرواية العائلية » ، كما يقدمها النص ، تندرج في سياق الحاضر الموسوم أيضاً بهمومه وأسئلته وتبوّلاته ، ومن ثَم فإن الأبناء والبنات يعيشون تجربتهم

مُوزّعين بين نسقين من القيم وبين فضاءين متعارضين ، وهذه السمة هى التى تمحو المنطلق الاولى ، المحلى ، لتضفى على الرواية أبعادها الإنسانية المشتركة . ومنذ الصفحة الأولى ، يغطسنا الكاتب فى حاضر الرواية من خلال صفحة واحدة تجمع بين البُعدين المتعارضين اللذين سيؤطران تقنية الرواية : الموت بوصفه حقيقةً قاهرة ، واليومى الشاغل للناس والمولّد للكلام والسخرية : « .. ولكن ماذا أقول ؟ حين رفعنا عنها الثوب لم نعثر إلا على واحد فقط هناك ، حتى الآخر .. حتى الآخر كان ضامراً وكأنه لعجوز أهلكها الدهر . وسألتها أختها عن أى آخر تتحدثين ؟ قالت : الثدى الأيسر الذى وجدنا مكانه فارغاً .. ؟!

ثم ينطلق النص فى حركة ارتدادية ، تشبه التيمات الموسيقية ، ليصور لنا مشاغل أبناء الأسرة الكبيرة . وتحتل زبيدة أم إبراهيم موضعاً مميّزاً لأنها تعود إلى البيت العتيق بجوار الطاحونة والأقارب بعد أن عاشت مع زوجها كال فى الاسكندرية وليبيا ، واضطرها السرطان إلى العودة لأحضان الأسرة بهذه البلدة الصغيرة ، بحثاً عن اسعاف وحنان لم يعد الزوج قادراً على أن يمنحهما . وفى بيت الأسرة تعيش مع أخيها يُسرى المتزوج من سعدية وتواظب على زيارة الطبيب وكتابة الرسائل لزوجها المقيم بالاسكندرية . زبيدة أم إبراهيم تُواجه المرض والوحدة ، ويسرى ينطوى على المرارة لأن زوجته عقيم ولأنه لم ينجح فى شراء سيارة يستعملها لنقل المسافرين بين القرى والمدن الصغيرة .. ويغتنم فرصة مشادة بين أخته وزوجته فيطلق زوجته ويعيش على انتظار تحقيق حلمه المزدوج .

وفى القسم الثانى ، نلتقى مع الفرع الآخر من الأسرة من خلال زبيدة أم محمد وزوجة العم ، ومن خلال ابنها ياسر المثقف المناضل الذى يعيش فى القاهرة ، ثم اخوته حسان وحسين وحسن .. وجميعهم منهمكون فى تصفية الإرث وبيع الطاحونة وفدادين الأرض التى تركها الأب متداخلة بين أبناء وبنات الزوجتين المتصارعين . لكن ياسر يبرز بوصفه شخصية أساسية تنضم إلى شخصيتين زبيدة أم ابراهيم وأخيها يسرى . ذلك أن علاقة حميمة تجمع ياسر بيسرى ابن عمه ، منذ كان هذا الاخير يعمل سائقاً فى القاهرة وأتى ياسر ليلتحق بالجامعة أيام كانت مظاهرات الطلاب وعمال حلوان تسد الشوارع وتعطى للفقراء أملاً فى التغيير .. فنشأ بينهما « تواطؤ » جميل جعل من ياسر مثلاً أعلى فى نظر يسرى الذى كان يُدمن على قراءة المنشورات السرية التى يزوده بها ابن عمه ياسر . وهذا اللقاء الآن بينهما — فى حاضر الرواية — يتم فى سياق تراجع التنظيم الثورى ، وانشغال الناس بهموم العيش ، وفقدان معيار الحقيقة وسط تداخل القيم وسراب وعود « الانفتاح » ... والتواطؤ بين ياسر ويسرى يكون أساس بنية عميقة تتعدى تجليات البنية السطحية القائمة على مشاهد تصفية مشكلات الإرث ، ووصف حياة الناس اليومية ، وخلافات الإخوة والأخوات . ملامح هذه البنية العميقة تصنعها الخيبة والحبوط : كلاهما خاب فى حياته العاطفية (ياسر يحب سامية ولكنه عاجز عن الزواج منها) وكلاهما يشهد انهيار حلم التغيير وتجسيد ثورة الفقراء . وأظن أن المشهد الساخر — فى هذا القسم الثانى — الذى يُعلن فيه يسرى السكران الثورة وينفذها على طريقته ، هو من أجمل صفحات الرواية .

فى القسم الثالث ، يُلملم الكاتب خيوط بعض المشاهد والحكايات المتداخلة بين رواية العائلة والشخوص الثلاثة الأساسيين : زبيدة أم إبراهيم يسرى ، ياسر . الأولى يزورها زوجها ليعلن لها أنه تزوج امرأة أخرى بعد أن طال مرضها ، وياسر يعلن استحالة زواجه من حبيبته سامية ، ويسرى يسجل حرمانه ويتأسف لكون أخته ماتت قبل أن تتمكن من توريثه نصيباً ليتمكن من تجديد زواجه وشراء سيارة خاصة به .. بين مشهد نساء الأسرة ومن يعلقن على ثدى الميتة المختفى ، ومشهد وصف تفاصيل موت زبيدة أم إبراهيم وطقوس الدفن والعزاء ، تمتد صفحات

« عطش الصبار » لترسم عشرات الشخصيات والحيوات المتقاطعة ، ولتجسد ، عبر التشخيص اللغوى ، فضاء روائيا له نكهته وخصوصيته . **وبالفعل ، فإن لغة الرواية وكلامها يلعبان دوراً جوهرياً فى إحياء هذا الفضاء . اللغة ، عند يوسف أبو رية ، مقتصدة ، دقيقة ، مُولعة بالنتوءات ورصد التفاصيل . والكلام ، سواء على ألسنة الشخوص أو فى ثنايا السرد ، يُمايز الملامح ويشى بالحمولات الإيديولوجية للمتكلمين ، كما يستثمر إمكانات السرد الشفوى : « .. تصدقوا بالله ، أنا لم أخبر أحداً بهذا قبل اليوم . كان المرحوم – ربنا يجعله فى نعيمه ويوفق له أولاده – يمر علىّ كل رمضان ، فى هَدوة الليل ، ويقف جنب شباكى ، ويطرق حديده بعكازه ، فأبص بين القضبان أستطلع الطارق ، فإذا يده المبروكة مطوية على « اللّى فيه النصيب » ويخفى وجهه فى العباءة عنى ، ثم يدخل فى ظلمة الحارة حتى لا أعرفه ، ولكن كيف أتوه عن وجهه ؟ اليوم يصفُّوننا فى طوابير أمام دكاكينهم ليرانا « اللّى يسوى واللّى مايسواش » لنكون فرجة للبلد ، وتصير فضيحتنا بجلاجل ، إنهم لايريدون وجهه ، عيونهم على العبد .. » ص ٩٦ .**

وإلى جانب اللغة ، تتميز « عطش الصبار » باعتماد البّارودیا لتمرير النقد عبر المحاكاة الساخرة التى تكسّر جهامة الواقع وتشحذ – لدى القارىء – حس الوعى . ولعل أجمل نموذج لتوظيف الباروديا هى تلك الصفحات التى تحمل عنواناً جانبياً « اليوم خمر » والتى تصور لنا يسرى ، وقد لعبت الخمر برأسه ، وهو « ينفذ » حلمه الثورى ويشعل الشرارة بين العربجية ، بعد أن طال انتظاره لما كانت تتنبأ به الأوراق السرية : « .. فانطلقت وحدى إلى معلف المعلم بسيونى ، هناك وجدت العمال يكدحون فى رفع السباخ على الخمير . قلت له إن هذا يستغلكم وينهب رزقكم ليبنى

العمارات العالية ، فثوروا (...) وكانت الجماهير قد التمّت ، وخرجت لى من دورها (...) هاهى الجماهير حولى ، فلننطلق إلى هناك لنفاجئهم ؛ وحصل رفعونى على الأكتاف ، وسرت بهم ألقى الشعارات والهتافات ، ومرة « يسقط » ومرة « يعيش » وهم ورائى يرددون بحماس « يسقط ويعيش » حتى التففنا حول أسوار المركز (...) وقلت لهم علينا أن نحتفل الآن بثورتنا ، فإلى البلد ليعرف كل الناس بأن زمن العدل قد جاء ، فتحرروا لن تخسروا غير قيودكم ، فأخذنا طريق الزراعية بطوله ، وهاهم الآن بين يديك ، فافعل بهم كما تريد .. خذهم الآن إلى الحكم »

ويرد عليه ياسر ، محرجاً ، وهو يرى نتيجة دعوته :

« بس تعال .. بلاش فضايح » ص ١١٩

إنها وسيلة فنية تشخص لنا الفرق الكبير بين حلم الثورة وهو يحرك الآمال ويؤطى أفقاً ، وبين الثورة وقد أصبحت كاريكاتوراً يشخصه إنسان محبط ، يُنفِّس عن حرمانه ومرارته .

مايلفت النظر كذلك فى « عطش الصبار » القدرة على رسم الشخصيات بلمسات متفرقة تتنامى عبر النص لتأخذ ، فى النهاية ، تضاريسها المميَّزة . وأظن أن ثلاث شخصيات (زبيدة ، يسرى ، ياسر) من بين مجموعة شخوص الرواية تبرز بقوة وتظل منحفرة فى ذهن القارىء . والعلائق بين هذه الشخوص الثلاثة تقوم على الائتلاف و الاختلاف : فهى تلتقى عند الخيبة والحبوط ، ولكنها تختلف فى الموقف الاساسى من الحياة : زبيدة تحتضن مثالية تجعلها حريصة على إرضاء زوجها وعلى الصورة التى كوّنها الآخرون عنها فلاتريد أن يعرف أحد خبراً عن التشوه الذى لحق ثديها .. إنها « تستدعى » الموت بعد أن تحطمت آمالها . وياسر لايقوى على مواجهة ماتكشف عنه الواقع ، فلا يصارح الناس المرتبطين به بفشل التنظيم ، ولا يواجه فشله فى الحب إلاّ بتعذيب الذات والانتظار .. أما يسرى فهو نموذج للشخص الملتصق بالتجربة ، الباحث عن حلول داخل الممارسة كيفما كان نوعها .. ومن ثم لا يتردد فى

اقتناص فرص المغامرة الجنسية ، وفى تعاطى الحشيش – وفى الاستفادة من مال أخته المريضة وفى التعلق بحلم الثورة . من ثم يبدو ، يسرى ، فى تناقضاته وتجريبيّته ، أكثر الشخوص قرباً إلى النفس ، لأنه يجسد خصوصية هذه المرحلة من الضياع الاجتماعى والايديولوجى .

لكن مايحقق نوعاً من التوازن لـ « عطش الصبار » هو أن الجانب السياسى والإيديولوجى فى مجموع النص يظل محدوداً متوارياً ، يشع من خلال الإشارات القليلة ومن خلال المشاهد الساخرة .. والأسبقية هى للحياة فى مظاهرها المختلفة ، والبُعد الإيديولوجى هو مجرد عنصر ضمن بقية العناصر المكوّنة للنص الروائى . هكذا فإن « عطش الصبار » باستثمارها لليومى المألوف ، ولموقف المرضى المستعصى ، تنسج إطاراً متميزاً لهموم النفس البشرية ، وتحقق فنيّتها من خلال تشكيل مُتوازن يضبط العلاقة بين الصف الخارجى الذى يُظهر لنا الأشياء والعلائق والشخوص ، وبين الصوت الداخلى الذى ينبثق فى اللحظة الملائمة ليستبطن التجربة ويكشف مستوى الوعى . يأتينا صوت زبيدة أم إبراهيم خارج صوت السارد فى صفحات ثلاث (٢٥ – ٢٧) لينقل إلينا وحدة هذه المرأة المصارعة للسرطان : « والآن أنا بين هذه الجدران المصمتة ، خمدت كل الأصوات وتلاشت منها الحياة ، فهل يخمد صوتى مع مَنْ خمد ؟ ..»

ثم صوت يسرى فى عدة حوارات داخلية (خاصة ص. ١١٦ – ١٢٠) ، وصوت ياسر خلال جلسة المسارّة وتبادُل الاعترافات مع ابن عمه يسرى (من ١٣١ إلى ١٤١) ليسجل حالة الشلل التى تحيط به : « اليوم تلْبد فى جحورنا نعانى صراع . الكابوس الذى نراه بوضوح ولانملك الخروج منه بمجرد حركة من أجسادنا .. »

هكذا تملأ « عطش الصبار » أعيننا بمشاهد الحياة وهمومها فى بلدة مصرية صغيرة يتقابل فيه الموروث بالطارىء المستحدث ، كما تحتل ذاكرتنا أصوات شخوصها وهم يعبرون عن أنفسهم أو وهم يفلسفون قَدَرَهم .

[الرباط ، مايو ١٩٨٩]
محمد براده

نصف قرن من العطاء المتواصل :

نموذج « العشق الصامت » عند سيد عويس !

محمد هيكل

● طوال التاريخ الذى حمله على ظهره .. غاص عالم الاجتماع الموسوعى الكبير د. سيد عويس فى أعماق المجتمع المصرى .. من خلال ١٢٥ بحثا و ٢٢ كتابا ، شكلت لقارئها تغيرا كيفيا فى قراءة مفردات الواقع المصرى ، ابتداء من ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى ، إلى الخلود فى التراث الثقافى المصرى ، مرورا بهتاف الصامتين ، وصولا إلى نهج صحيح للقراءة فى موسوعة المجتمع المصرى !

وسيد عويس ، عاشق مصر ، لم يكن يدرى - فى لحظة ضعف إنسانى - عند دراسته لأول « حدث جانح » من الاطفال الفقراء الذى يعيش حياة الاشباح بين الأموات فى « حوش قرافة » فى العام ١٩٣٨ ، أن بصره سيتحول بالكامل من مجرد تلميذ بمدرسة الخدمة الاجتماعية ، إلى عالم اجتماعى يحمل آلام وهموم المجتمع المصرى وأحلامه على ظهره ، محاولا دراسة الظواهر والمواقف والعلاقات الاجتماعية .

ومنذ ذلك الحين ، وطوال نصف قرن ، أيقن عويس أنه أمام معمل إجتماعى ضخم ، أو موسوعة إجتماعية لا أول لها ولا آخر ، وعلى حد تعبيره « منذ تلك اللحظة أيقنت أن طموحى لن يقف عند هذا الحد ، بل سيتجاوزه إلى قراءة بعض سطوره من موسوعة المجتمع المصرى ، فضلا عن محاولتى تفسير بعض ما أقرأ »

والمتتبع للدكتور سيد عويس المولود فى ١٧ فبراير ١٩١٣ فى حى الخليفة بالقاهرة ، والمغادر قطار الحياة فى صبيحة يوم ١٦ يونيو ١٩٨٩ ، يلمح بعدا هاما فى مسيرته ، وهى ريادته ومصريته فى مجال العلوم الاجتماعية والجنائية ، إذ أنه أول من عمل فى مهنة الخدمة الاجتماعية ، كأول مدير لمؤسسة العباسية من مايو ١٩٣٩ وحتى أول يناير ١٩٤٤ ، كما كان أول مدير مصرى لمكتب الخدمة الاجتماعية بمحكمة أحداث القاهرة من أول يناير ١٩٤٤ حتى اغسطس ١٩٥٣ ، وكان أول مصرى يدرس نظام المراقبة الاجتماعية بالمحاكم فى انجلترا وويلز على يد الاستاذ جون لويس بكلية مورلى فى لندن عام ١٩٤٨ ، كما سافر مرة ثانية إلى انجلترا على درجة الدكتوراه فى العام ١٩٥١ ، لكنه عاد فى العام التالى لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ليساهم فى مشروعى « معونة الشتاء وقطار الرحمة » ثم سافر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٣ ليحصل على الماجستير فى عام ١٩٥٤ ، والدكتوراه فى عام ١٩٥٦ ، على يد الاستاذ ألبرت موريس .. ليعود إلى مصر ليعمل فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، وليشارك فى مجلس ادارته حتى ١٧ فبراير ١٩٧٧ .

والثابت أن د. عويس حرث بجد ودأب وبرؤية ثاقبة فى حقل العلوم الاجتماعية ، واستحق أن يحصل على

جائزة الدولة التشجيعية فى علم الاجتماع عام ١٩٦٦ ، عن مؤلفه الهام : « **من ملامح المجتمع المصرى المعاصر – ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى** » .. وقد سجلت اللجنة التى قيّمت الكتاب ، بأنه غير مسبوق ، وقالت بالنص : « **إنه كتاب جديد فى موضوعه ، لم يسبق المؤلف إليه أحد ، إذ درس فيه دراسة منهجية علمية ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى ، من الناحيتين الاجتماعية ، والاجتماعية / النفسية ، متتبعا أصولها التاريخية فى المجتمع المصرى ، على أساس أن دراسة هذه الظاهرة وفهمها فهما واعيا ييسر التحكم فيها وضبطها والحد من صراعها** » ..

وأضاف التقرير : « **وقد كشف د. سيد عويس فى كتابه عن صلة ظاهرة إرسال الرسائل إلى الامام الشافعى بموضوع بالغ الأهمية ، وهو موضوع الجرائم غير المنظورة ، لأن هذه الرسائل تتضمن شكاوى ضد أفراد ارتكبوا ألوانا من العدوان والظلم على الأموال أو الأشخاص سواء فى نطاق الأسرة أو فى نطاق العمل** »

وأكد تقرير لجنة الجوائز : « بأن منهج الكتاب علمى ، يستند إلى التحليل الاحصائى ومنهج تحليل المضمون ، والتفسير العلمى الدقيق ، فى ضوء الفروض التى إفترضها ، واستطاع أن يتحقق من صحتها ، وللكتاب قيمة علمية ممتازة ، وهو بحث أصيل مبتكر تظهر فيه الدقة والقدرة على البحث ، كما أنه يضيف إلى العلم شيئا جديدا بمااستطاع أن يكشفه من حياة المصريين واعتقاداتهم وقيمهم ، وهو بذلك يرقى إلى المستوى المطلوب للجائزة » .

ويبدو أن حصول د.عويس على جائزة الدولة التشجيعية ، كان فاتحة سلسلة حصوله على جوائز أخرى ، منها وسام الفنون من الدرجة الاولى عام ١٩٦٦ ، ونفس الوسام من الدرجة الثانية عام ١٩٨٢ ، وجائزة الدولة التقديرية فى علم الاجتماع عام ١٩٨٦ .

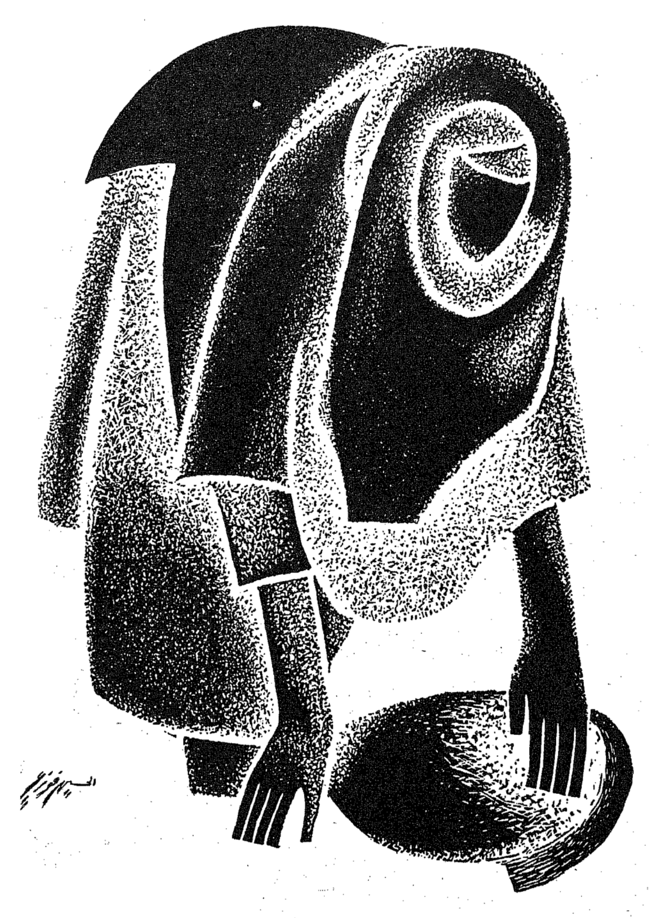
وتعد السيرة الذاتية للدكتور سيد عويس التى حملت عنوان « التاريخ الذى أحمله على ظهرى » التى ترجمت أجزاؤها الثلاثة إلى الفرنسية – تعد إنجازا بارزا فى مجال السير الذاتية ، حيث عرض فيها بصدق ومكاشفة غير مسبوقة ، مسيرته الشاقة فى الحياة ، لذلك خرج الكتاب فى صورة دراسة ، مازجة التجربة الذاتية بدقة ملاحظة بالبحث العلمى ، مصاغة فى حكاية شيقة ، جامعة للجوانب الثقافية والاجتماعية والتاريخية للمجتمع المصرى ، بعد أن غاص فى أعماق التراث والقيم والفنون ، حيث نرى المجتمع المصرى فى « عالم سيد عويس » مجتمعا فريدا ، ليس – فقط – مجتمعا مستمرا ، لكنه مجتمع مستقر .

يروى د. عويس فى دراسة « حالته » من خلال تجربته ، هموم واحلام جيله ، فى اسلوب بسيط ، يسهل فيه التعرف على إتجاهات المجتمع المصرى المعاصر ، وماوراء هذه الاتجاهات من تراث ثقافى قديم ومتجدد ، وإن كنا نلمح فى تحليلاته ، صورة المستقبل المشرق ، الذى يمثل ملمح عويس فى التفاؤل القائم على الاستقرار ، من خلال البحث العلمى والاجتماعى .

وفى رقة وتواضع العالم -- وكانت تلك شخصيته بلاافتعال أو مزايدة – يقول فى السطر الأول من مقدمة الجزء الأول فى التاريخ الذى أحمله على ظهرى « الأرض والبذور » :

– « **لم يكن يدور فى خلدى عندما قمت وانا طالب بمدرسة الخدمة الاجتماعية فى خريف عام ١٩٣٨ ، ببحث أول حالة لحدث من الاحداث المتهمين فى إحدى الجرائم أمام محكمة أحداث القاهرة ، أن يأتى اليوم ذى أقوم فيه بدراسة حالتى ، وكان هذا الحدث أحد أبناء قسم الخليفة الذى ولدت فيه وعشت بين جنباته حتى بلغت سن السابعة والعشرين . » !**

إن هذا النص يتضح بالصدق الكامل والتناقض الكامل ، مابين حالة حدث منذ اكثر من نصف قرن ، وبين حالة عويس « نفسه » .. فالحادثتان من حى الخليفة الفقير ، وإن كان للبحث العلمى أحكامه الذى لا يفرق بين حالة الجانى أو المجنى عليه . !



ويؤكد الدكتور : « هاأنذا .. أواجه القارىء بتجربة دراسة حالتى – وأرجو المعذرة – ذلك أن ظروف الدراسة الحالية تقتضى القيام بهذه التجربة ، سأكون صادقا مع نفسى ، ولعل هذا الصدق فى ضوء العلم أن يكون سفينة نجاتى ، لتخرج الدراسة موضوعية بقدر الامكان » ثم يصل إلى حالة الصدق المعروفة عنه .. فيقول : « لكى أرى فى هذه الدراسة نفسى فيها كما يرانى القراء فيها كما أنا لا كما أود أن أكون » !

●

والثابت من انتاج عشرات الدراسات والابحاث للدكتور عويس أنه كان شغوفا بالمجتمع المصرى ، لذلك اهتم بدراسته اهتماما كبيرا ، لذلك إستطاع قراءة الكتاب الجامع الشامل – كتاب مصر – والذى قلب صفحاته فى حب وصمت وعشق ، إذ كان يقرأه بهدف رصد ظواهر المجتمع بقصد محاولة تفسيرها ، فى ضوء الفهم الموضوعى ، مع محاولة التعرف الصادق على إتجاهات أعضاء هذا المجتمع ، ومن ثم وعلى حد قوله : « **قد أحظى بالتعرف على نبض هذا المجتمع ، وانا أعيش واقعه على أرض صلبة ، فأنا أولا وقبل كل شىء باحث إجتماعى أوقل أنا أعرف ولاأقول أنا أعتقد أو أنا أشعر ، فضلا عن أننى أحترم من يعتقدون ومن يشعرون وحتى من يتخيلون ، فالعقيدة والمشاعر والخيال كلها ضروب من الانماط السلوكية الانسانية ولكنها عندى تعيش تحت المجهر ولاتحلق فوقه ، إنها كلها موضوعات بحوثى ودراساتى فى الزقاق والحارة والشارع والمسجد والكنيسة والمحكمة والسجن والمستشفى .. وفى كل مكان فيه بشر .** » !

ويرصد العاشق المصرى فى صمت ظاهرة قدم المجتمع المصرى ، واستمرار ثقافته التى أكدتها بحوث ودراسات كثيرة من العلماء والمفكرين ، كما أكدتها دراساته وبحوثه – أيضا – ذلك أن « الدين » لم يتغير طوال عمر هذا المجتمع سوى « مرتين » ولم تتغير « اللغة » سوى « مرتين » فى طول الحقب التى تصل لأكثر من ستة آلاف سنة ، فى حين تغير الدين فى بريطانيا صاحبة التاريخ الذى لم يتجاوز ألفى سنة « مرتين » واللغة « أربع مرات » أما اسبانيا التى لا يزيد عمرها عن ٢٥٠٠ سنة ، فقد تغير الدين فيها « ثمانى مرات » واللغة « ست مرات » .

يقول د. عويس : « **أما جنس المصريين ، فلم يتغير فى جملته خلال عمر المجتمع المصرى إلا تغيرات طفيفة ، ونتيجة لذلك نجد أن طبيعة المجتمع المصرى وجوهره لم يختلفا كثيرا رغم الأحقاب المتتابعة ، بل ان العين تقع اليوم على مشاهد كانت موجودة كما هى أيام المصريين القدماء ، ولايعنى ذلك أن مصر لم تأخذ شيئا من الثقافات الأخرى التى مرت عليها ، ولكنها كما أخذت ، فقد أعطت ، وماأخذته لم يمس الأصيل عندها .** »

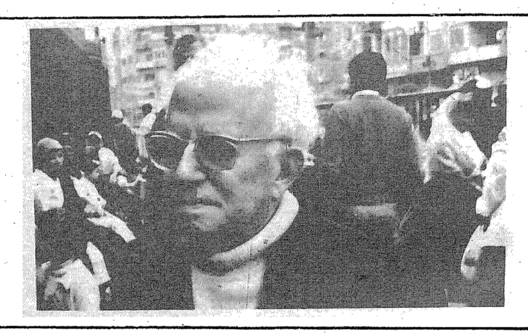
●

رحم الله عالم الاجتماع الكبير د. سيد عويس الذى ترك بصماته الواضحة والصادقة على مهنة الخدمة الاجتماعية والبحوث الجنائية والبحوث الثقافية ، فضلا عن ترسيخه للقيم العلمية التى ندرت فى هذا الزمان ، وعزاؤنا فيما تركه من ثمار كثيرة سيكون لها آثارها مستقبلا على عقلية ووجدان المواطن المصرى .

كتاب : « فى السينما » : يحيى حقى

نصيبنا ... من صاحب العطايا

كمال رمزى



عمنا الكبير ، يحيى حقى ، يمنحنا أخيرا ، نحن عشاق السينما ، باقة ورد ، ذات أريج شجى !

نعم .. جاء دورنا متأخرا ، بعد أن نال الآخرون نصيبهم السخى من صاحب العطايا الكريمة ، الثمينة ، يحيى حقى .

كتاب « فى السينما » الذى جمع فيه الناقد الأستاذ فؤاد دوارة مقالات عمنا الحبيب ــ ٤١ مقالا ــ والذى صدر حديثا ضمن سلسلة المؤلفات الكاملة ليحيى حقى التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب التابعة لوزارة الثقافة فى مصر ــ يأتى بعد أصدار كتبه النقدية البديعة فى المجالات الأخرى مثل القصة والشعر والموسيقى والمسرح .

لكن لابأس ، فوقوفنا ، فى آخر الطابور ، متململين ، منتظرين بشغف ، جعل للكتاب وقعا كوقع لقاء الحبيب بعد طول إشتياق .

وربما كان من الصعب الكتابة عن الكتاب ، ذلك أنه ليس مجرد أفكار تسرد أو أحكام تناقش أو ذكريات تروى أو تاريخ يراجع .. ولكنه مزيج من هذا كله ، مصفى بلغة يحيى حقى الفريدة ، والآسرة ، بعذوبتها المميزة ، التى تعبر ، بدقة وجمال ، عن خبرة شيخ وروح

شاب وبراءة طفل ، لذلك فإنه ليس كتابا نقديا ، ولكنه ، إن صح التوصيف ، كتاب « فى الحياة » ، من خلال السينما .

« فى السينما » ، الذى تصل عدد صفحاته إلى «٣٣٥» صفحة ، تجتمع الحكمة مع الثقافة العميقة ، الشاملة ... ويعتمد يحيى حقى — كعادته — على ذوقه المرهف ، فى تقييم الأعمال التى يتعرض لها . وهو ، مثلما فعل فى أقاصيصه ، التى يقدم فيها المنسيين من الناس ، الذين يعيشون فى الظل ، فإنه هنا أيضا ، يحنو على تلك الأفلام المضطهدة ، المنسية ، التى تنتمى للسينما التسجيلية ، والتى ينظر لها ، عادة ، على أنها أقل قيمة من الأفلام الروائية ... إن يحيى حقى يخصص ثلث كتابه لتسليط الضوء على هذه السينما المهجورة ، ويذكر ، بإعزاز ، أسماء فرسانها ، التى قلما تتردد فى أجهزة الاعلام .

وبالطبع ، يطبق يحيى حقى نصائحه للكتاب ، خاصة كتاب القصة ، على نفسه ، فإذا كان ينبه مرارا الى ضرورة أن يستفيد الكاتب من حواسه الخمس ، سواء فى رصد التجربة أو فى التعبير عنها ، فإنه هنا ، يعطينا المثل الحى ، الخلاق ، لتطبيق نصيحته تلك .. إقرأ مثلا السطور التالية التى يجسد فيها تجربة مشاهدته للسينما عندما كان طفلا :

« فإذا جاء الخميس — مرحبا بغرة الأيام — تناولت غذائى مسرعا ، وأنا قلق متلهف ، وأخذت الح على أخى الأكبر لنخرج .. وأسير بجانبه وأنا الهث : أى ساحر سحرنى ؟ ليست هى دار السينما وحدها ، ولا الرواية ولا الممثل ، بل جو خليط من هذا وذاك . واجهة الدار بإعلاناتها وصورها الضخمة تكاد تنطق ، وأنوارها المتحركة والتزاحم على بابها ، وتلك الضجة العظيمة التى أسمعها ولما ندخل : تقدم تقدم .. أقولها لأخى وأدفعه دفعا إلى شباك التذاكر . يمنعنى الزحام وقصر قامتى أن أتبين من يكون فيه . هذا وجهه يحتك بثياب الأجير الواقف على الباب ، وتسمع أذناى بلذة طاغية صوت تمزيق التذكرة » .

ويستكمل يحيى حقى لوحته الدقيقة فنكاد نراه ، بطفولته البريئة ، ونحس ضربات قلبه ، وهو يقول « آه ! هذا النور سخيف ، أريد الظلام . ظلام يبدو جماله إذا شقه عمود من الضوء كأنه الروح فى الجسد ، آه يافرحتى ! هذه هى النوافذ بدأت تتحرك ، وهذا هو الجمهور كالبحر الهائج إذا خفت الريح قليلا ، وهذا هو الجرس يرن رنته المحبوبة . أطبق الظلام وضاعت من الصالة والعالم كله ، ولم يبق فى إلا عينان مسمرتان على الشاشة » .

لاحقا ، عندما كبر الطفل ، وأصبح رجلا ثم شيخا ، إمتزجت المشاهدة المنبهرة بنوع من الرؤية المتأملة ، تفكر ، بالقلب إلى جانب العقل ، وتحب ، بالعقل الى جانب القلب ، تقارن ، تحلل وتفسر ، تستخلص النتائج ... وتبتعد فى الأحكام عن الصرامة المتجهمة ، تتلمس الأسباب والمعاذير ، لكن الرحمة هنا لاتؤدى الى التسيب والتستر على فساد الأعمال التى تمرض روح المتلقى ، ولكنها ترمى إلى الكشف عن أية بؤر مضيئة وسط العتمة ، وفى الوقت نفسه تبرز ، ببصيرة نافذة ، مناطق الضعف والخلل ، فكريا وفنيا .

ثلث الكتاب ، أقرب مايكون الى النقد التطبيقى ، يتعرض فيه يحيى حقى لأفلام عربية وأجنبية ، ومعاييره هنا ، لاتختلف جوهريا ، عن معاييره الإنسانية والأخلاقية التى يقيس بها الأعمال الإبداعية ، فى المجالات المختلفة ... بل والتى يقيس بها البشر والكائنات الحية ، والتى يقيم بها الحياة أيضا .

فى كتاب سابق ، أطلعنا يحيى حقى على محتويات الكيس الذى ينوى أن يلقى به فى البحر .. وهذا بعض ما فى الكيس : هاوى التشكى لطلب الرثاء له والمغرور المفتون بشخصه والممرور الرافض لكل شىء على طول الخط ومستودع النكت البايخة والحنشاص فى الهايفة والمهياص فى غير زفة .

ومن الواضح أن يحيى حقى ، دون أن يعلن حكمه ، قرر أن يضع فى الكيس أفلامنا التى تقدم رجالا أقوياء ،

إذا وقعوا فى أزمة عاطفية بكوا ونهنهوا كالأطفال أو النساء « فيطبطب عليهم أو يؤخذون فى الأحضان » ... ناهيك عن نظرات الحب والهيام التى يصوبها الفتى بإصرار لفتاة فى مواجهته بالقرب منه « تغيم عينه — ياعينى — ويكاد — يسورق — من شدة الشبق » ... أنها النماذج السينمائية لهواة التشكى طلبا للرثاء .

ولأن يحيى حقى ، فى مجمل كتاباته ، ينفر من الغرور والإفتتان بالذات ، لذلك فإنه يخص نجوم السينما بسطور ساخرة ، موجعة وإن كانت لاتسيل دماء ، تقول « لن تجد بين أهل الفنون من هم أشد زهوا بالمجد ، وأعلى صوتا وأقوى نفوذا — بل إرهابا — وأبرع تلاعبا بالحجج وإخفاء للمصلحة الذاتية تحت ستار المصلحة العامة ، من أبطال السينما ونجومها ، هم الذين لهم الحق فى الجوائز المالية الضخمة ، وفى الأجور العالية ، والسفر كالملوك بين مصر وكافة البلاد شرقا وغربا ، لحضور مهرجان تارة ، للإستجمام من زكام تارة أخرى » .

ولعلك ترى — مثلى — أن العم حقى قد وضع أبطال السينما ونجومها — جميعا — الحابل والنابل ، فى الكيس إياه ... وعلينا ، ونحن نتمهله قبل أن يلقى به فى البحر ، ونتشفع من أجل بعضهم ، أن نتفهم دوافعه .

ربما كانت المقارنة بين أحوال أباطرة السينما ، المتعشة إعلاميا وإقتصاديا ، بتعاسة أحوال الكتاب والمصورين والنحاتين ، الذين يذكرهم هنا ، بكل شفقة ، جعلته ، كنوع من العدل ، كما لو كان يريد أن يلقى بالمحظوظين فى البحر .. وقد يرى البعض — وأنا منهم — أنه كان من الأفضل ، أن يطالب عمنا الكبير ، محامى المنسيين ، أن يطالب أن يكون للمظلومين نفس حقوق المحظوظين .

وربما لأنه ، فى أكثر من موضع بالكتاب ، يعبر عن فكرة تقول بأن « السينما ليست من الفنون الرفيعة » ، أو بصياغة مقاربة ، أنها « على جلالة قدرها ليس لها مقام الفنون الجميلة العريقة ولاهى من الدعائم الأصيلة للثقافة الرفيعة » ... وعموما ، وجهة نظر الأستاذ هنا ، تلتقى مع وجهة نظر العديد من الكتاب والمفكرين العرب .

وأعتقد أنها جاءت كرد فعل لتخلف السينما العربية السائدة من جهة ، وغلبة تيار الأفلام التجارية المستوردة من جهة أخرى .

ولايفوت يحيى حقى أن يندد بمايسمى الكوميديا فى أفلامنا ، والتى تنتمى ، حسب قائمة الموجودات فى الكيس إلى « النكت البايخة » ، ذلك أنها تقوم على « تشويح بالذراعين ، وتلعيب للحاجبين وتحريك للرأس الى الجهتين .. القصد الأوحد هو التهريج والكاريكاتور » .

وببساطة أخاذة ، وبروح مرهفة شفافة ، يجعلنا يحيى حقى ، نتذوق معه ، مناطق الجمال فى أفلام « معركة الجزائر » و « الملاك الأزرق » و « البوسنطجى » ، كما يكشف لنا ، بعين نافذة ، دمامة بعض الأعمال ، خاصةتلك الأفلام التى تقدم الأطفال ، كعتاة مجرمين ، مثل « الهمسة الصارخة » ، أو التى تنغمس فى قضايا الشذوذ الجنسى ، مثل « أوسكار وايلد » ، أو التى تعذب المتفرج بعرض تفصيلات سادية ، مثل فيلم كلودليلوش الشهير « الحياة ، الحب ، الموت » .

وإذا كان يحيى حقى ، بعينه اللاقطة ، الدقيقة ، يرصد ، بمهارة ، تفاصيل وظلال الأعمال التى يتعرض لها ، فإن ثقافته الواسعة ، وآفاقه الرحبة ، وقدرته على إستخلاص الملامح والسمات المشتركة بين الأعمال ، جعلته يصنف ويوصف ويقارن النتاج الابداعى للعديد من الأوطان ، على نحو يتميز بالشمول والعمق ... اقرأ — معى — الفقرة التالية :

« الفيلم فى انجلترا ينقد مجتمعها بدعاية وتعال وإصرار على الرضى بما هو كائن رغم عيوبه لأنها فى نظرة طفيفة لصيقة بطبع الإنسان الضعيف ... والفيلم الإيطالى ينقد مجتمعه بثرثرة يضيع بينها المغزى أو برموز يحتاج فهمها الى بصر مدرب . وفى أمريكا ينقد الفيلم المجتمع غالبا بخشونة وغلظة وألوان فاقعة تكاد تصل إلى حد



أوسكار وايلد

السبب ... أما الفيلم فى مصر فقد مال كثيرا فى نقده الى الحكم والمواعظ ، فنحن شعب نحب الحكمة ونصفق لها » .

وهذه الملاحظات النافذة كتبت فى مقال نشرة الأستاذ عام ١٩٦٢ .. أى منذ أكثر من ربع قرن ، لذلك فإنها لم تضع فى حسابها ــ وكان من المستحيل أن تفعل ــ ماقدمته السينما الايطالية « السياسية » فى السبعينات ، أو بعض فرسان « السينما الجديدة » فى مصر ، خلال العقدين الأخيرين .

ومرارا ، فى العديد من الكتابات ، يحذرنا عمنا الكبير من « الحنشاص فى الهايفة » ، وينهينا عن « المبالغة فى الخلق والتحفلط والبراعة » ، ويوصينا بعدم الإنسياق وراء « الوشيي الفارغ والزخرف السمج » ... ومع هذا ، فإن الأستاذ ، بخبرته وذوقه ، يقع ضحية لهذا « الوشيي الفارغ والزخرف السمج » ، فينبهر بفيلم « المستحيل » لحسين كمال ، والذى يعد نموذجا « للحنشصة والتحفلط » ، ولكنه ، عند يحيى حقى « أول فيلم مصرى يبلغ فيه الفن السينمائى المستويات العالمية الرفيعة » .

لابأس .. لايقع إلا الشاطر ! .. لكن بعيدا عن هذه الميزة الوحيدة ، التى يشترى فيها المثمن الخبير ، بضاعة « مضروبة » ، بثمن مرتفع .. ستجد أن الكاتب يعرض علينا ، فى صفحات ممتعة ، تجربة الأستاذ الخصبة ، المثمرة ، عندما عمل بمصلحة الفنون ، وشارك فى تنظيم « ندوة الفيلم المختار » التى تطورت إلى «جمعية أنصار الفيلم » ثم أصبحت « جمعية الفيلم » .

وهذا الجزء من الكتاب يتمتع بنزاهة فى الإنصاف الخالص ، فيحيى حقى يذكر ، بذاكرة يجلوها الضمير اليقظ ، أسماء الذين ساهموا فى نشر النشاط الثقافى السينمائى ، ورحلوا عنا فبدأت ستائر النسيان تسدل على أدوارهم : الأب زهراب وفريد المزاوى وأحمد كامل مرسى ... وفى هذه الندوات والجمعيات ، تخرج معظم العاملين فى حقل الثقافة السينمائية الآن .

وهذه الذكريات ، تصبح ، من خلال كتابات يحيى حقى ، لوحات أدبية ممتعة ــ أتمنى أن أنقلها لك كاملة ، ولكنها أمنية مستحيلة ــ تتحرك فيها أشد المواقف حرجا إلى مفارقات تبعث الإبتسامة ، ففى ليلة إفتتاح « ندوة الفيلم المختار » ، والتى إكتظت فيها كل أخطاء التنظيم الممكنة ، يحكى يحيى حقى عن البرنامج الذى طبع ووزع ، متضمنا كلمة عن فيلم عطيل ، بها أخطاء من نوع « الفيلم يدرس شعور الغيرة « جاء بدلها » الفيلم يدرس الشعور العيرة » ... و« إن دماثة ديزدمونا على نقيض عنف عطيل « أصبحت « ان دمامة ديزدمونا على بعض عنق عطيل » ويعلق يحيى حقى « لم توصف الحلوة بالدمامة إلا فى بلادنا ! » .

أما عن جهاز العرض ، فهو « آلة عوراء . لابد من الصبر فى الظلام حتى تبدل بوبينة بأخرى أمام عينها المبصرة ، وتندلق فى العتمة مناقشات لذيذة ، ويخرج الجميع وهم فى غاية السعادة . ليس هنا إدعاء أو تعال . بل عشق وخشوع وبساطة ، وكأننا فى معبد » .

« فى السينما » .. كتاب يهب من صفحاته عطر هادىء حبيب ، يجمع بين السمو والطمأنينة ، وتنبض سطوره ، سواء تصف الناس أو الأفلام أو الأماكن أو الآلات ، بدفء الحضور الإنسانى .

نجمة داود تظهر

فى سمـــاء موسكـــو

يوسف القعيد

•• أعرف جيدا ، أننا ، مصريين كنا أو عربا ، آخر من يحق له إنتقاد الاتحاد السوفييتى ، بشأن أى خطوات يتخذها من إتجاه إقامة علاقات مع العدو الصهيونى . فمصر مجروحة منذ أن اغتصب السادات إرادتها ووقع على اتفاقيات « كمب ديفيد » . و « كمب ديفيد » التى كانت ساداتية فقط . تقف الآن على ابواب القبول العربى .

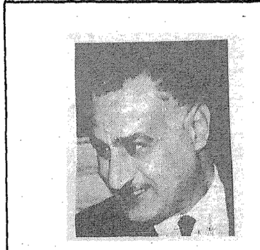
لدرجة أن الانسان يتوقف فى بعض الاحيان ، فى منتصف المسافة بين الدهشة والذهول وعدم التصديق ، ويتساءل : فيم كانت الغضبة العاتية على السادات والرفض ؟ فالكل يوشك أن يصبح « ساداتا » آخر ، مع أن مايفصلنا عن كمب ديفيد الأول عشر سنوات فقط .

تلك حكاية أخرى ، ولنعد إلى موضوعنا ، لقد قاطعنا العدو الصهيونى لأن بيننا وبينه أرضاً مغتصبة ، وحقوقاً استولى عليها ، وصراع إرادات لم ولن ينتهى أبداً . أما الاتحاد السوفييتى فكانت القطيعة وقوفا سياسياً منه مع الحق العربى . وتمشياً مع سياساته المبدئية . ويكفى السوفييت أنه مرت عشر سنوات على علاقات الحكومة المصرية مع العدو الصهيونى . ومع هذا لم تقم علاقات دبلوماسية بينه وبين « عدونا » هذا حتى الآن .

ولكن فى نفسى مرارة من تلك الإشارات التى تصدر كل يوم من تل أبيب باتجاه موسكو ، والاشارات التى ترد عليها من موسكو إلى تل ابيب . هذه المرارة لا مفر من أن تبقى فى حدود المرارات الشخصية المشروعة ، التى ربما عبرت عن نفسها بانفجار أو أى شكل آخر ، ولكنها لا تصل إلى حد اللوم أو الانتقاد أو الإدانة . فجرح كمب ديفيد الذى كان ساداتيا ، مرشح هذه الأيام لأن يصبح واحداً من جراح « كل العرب » .

التفرقة واجبة بين أمرين ، أولهما : الغزل الجديد والطارىء والمؤلم بين بلاد السوفييت والعدو الصهيونى . ومايمكن ان يسببه من مرارة لآخر ابناء العرب الباقين ، القائمين على عهد الزمن الذى يوشك أن يصبح ماضياً تاماً . خصوصا وأن هذا الغزل ، اختار زمن الانتفاضة الفلسطينية البطلة ، زمن الوضوء بالدم الفلسطينى كل يوم ، لكى يتم فيه . وحتى الآن ، لا أتصور ، مجرد تصور ، كيف يقبل الرفاق فى موسكو هذا التوقيت لغزلهم مع العصابة التى تحكم تل ابيب !

قلت أنه لا بد من التفرقة بين هذا الغزل ، وبين تنامى النفوذ الصهيونى داخل موسكو ، الذى يتعدى الموقف منه الالم والمزارة ، لأن الامر يتطلب منا وقفة موضوعية مع **الحليف السوفييتى** . وهذه الوقفة تنطلق من حبنا


جمال عبد الناصر

له ، وحرصنا عليه . وإدراكنا أنه الحصن الأول والأخير لنا فى صراع الوجود – وليس صراع الحدود – مع العدو الاسرائيلى .

التنامى الصهيونى فى بلاد السوفييت يشكل خطرين : خطرا يهدد « وطن الاشتراكية الأول » ، وخطرا آخر يهدد وقوفه – الذى كان من حقائق الاشياء – معنا ومع قضايانا العادلة .

أهل موسكو أدرى بشعابها ، ولذلك لن أتحدث كثيراً عن الخطر الصهيونى الذى يهددهم . ولكن سأركز على الخطر الذى يهدد اكبر حلفائنا فى العصر الحديث . بالتحديد ، علاقة هذا الحليف العظيم بنا .

علامات الخطر كثيرة ، ويعمل الآن المترجم المصرى الذى يعيش فى موسكو منذ سنوات ، الدكتور ابو بكر يوسف فى وضع كتاب كبير عن تفاصيل ماجرى هناك . ولكنى اكتفى بالآتى ، وهو قليل من كثير :

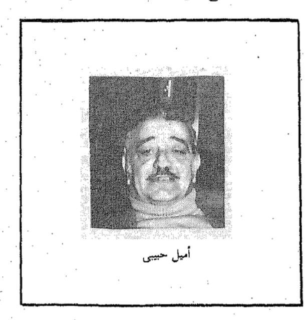
● فى العام الماضى قامت الفنانة السوفييتية « اللابوغاتشوفا » بزيارة اسرائيل . وأعلنت أنها حضرت لإطفاء ظمأ المحاربين الاسرائيليين فى رسالتهم المقدسة » « ضد العرب الفلسطينيين المتوحشين » . هكذا بالحرف الواحد .

فى العام الماضى أيضا ، عندما وجهت الحكومة المصرية الدعوة للشاعر السوفييتى يفجينى يفتشنكو لزيارة مصر ، والمشاركة فى احتفالات نوبل نجيب محفوظ . خصوصا وان يفتشنكو زار مصر فى الستينات وألقى اشعاره فيها .

اعتذر يفتشنكو عن قبول الدعوة المصرية . وهذا من حقه . ولكن ماجرى بعد ذلك ليس من حقه أبداً . فقد سارعت تل ابيب ووجهت إليه الدعوة لزيارة اسرائيل على أن تتم فى نفس الوقت الذى كان من المفروض ان يحضر فيه إلى مصر . وقد لبى الدعوة وسافر فعلا إلى تل ابيب . وإن كان قد قال انها زيارة « خاصة » وليست رسمية . والكل يعرف هذه المخارج القانونية والشكلية ، فالزيارة هى الزيارة بصرف النظر عن كافة المسميات .

● وإن كان تصرف يفتشنكو تصرفا فرديا وشخصيا . فقد جرى فى ابريل الماضى توقيع أول بروتوكول تعارف بين اتحاد الكتاب السوفييت واتحاد الكتاب **العبريين** فى اسرائيل . الذى نص على التعاون والترجمة وتبادل الزيارات ، وأهمية هذا البروتوكول وخطورته تأتى من ثلاثة اعتبارات :

(١) أنه وقع قبل وجود علاقات دبلوماسية بين


أميل حبيبى

البلدين وربما كان توقيعه سابقة لم تحدث من قبل من دولة عظمى مثل الاتحاد السوفييتى ، تراعى دائما الشكل العام المقبول .

(٢) ان اتحاد الكتاب السوفييت ، نفسه ، لم يجرؤ على اتخاذ نفس الخطوة مع اتحاد كتاب الصين . مع ان الخلاف السوفييتى الصينى هو خلاف داخل نفس البيت وتحت نفس سقفه ، ومن داخل نفس العائلة الاشتراكية

(٣) إن هذا البروتوكول وقع ، فى الوقت الذى وصل فيه قمع الانتفاضة إلى أقصى مدى له ، وكذلك ابعاد الكتاب التقدميين من الاراضى المحتلة ، وهدم البيوت واغتصاب الاراضى .

بعد التوقيع ، على البروتوكول ، زار موسكو أول وفد من اتحاد الكتاب العبريين فى اسرائيل ، على أن يقوم وفد سوفييتى برد هذه الزيارة . وتشترط اسرائيل أن يكون الوفد من كبار الكتاب وليس من كتاب الدرجة الثانية وان يكون ضمن كتابه : جنكيز اتيماتوف .

● ثم جرى افتتاح أول مركز ثقافى يهودى فى موسكو وقد جرى تمويل إقامة هذا المركز بمنحة مالية مقدمة من اللوبى اليهودى الصهيونى فى الولايات المتحدة الامريكية [لأحظ الدلالة الخطيرة] . وعلى الرغم من كل ماقيل ، من الجانب السوفييتى من أن هذا المركز هو عبارة عن


جمال الغيطانى


يوسف شاهين

نشاط ثقافى لاعلاقة له بالسياسة ، إلا انه فى يوم الافتتاح ، ألقيت كلمة موجهة من اسحق شامير رئيس وزراء العدو الصهيونى وهى كلمة سياسية بالدرجة الأولى ، حتى وان دارت كلها حول أمور ثقافية .

افتتاح هذا المركز دفع إلى تعديل القانون السوفييتى الذى كان يمنع تعليم اللغة العبرية بصفة رسمية ، ويعتبر ان النشاط اليهودى هو نشاط معاد لأمن البلاد . وهذه النصوص تعود إلى زمن ستالين .

خلال الجدل الدائر فى بلاد السوفييت ، حول بروستريكا جورباتشوف ، وماان تم فتح ملفات ستالين - مرة أخرى - حتى دخل اليهود على الخط ، مذكرين المعاصرين بما جرى فى أيامه . وفى هذا الباب لديهم الكثير من القصص المؤثرة . والحكايات المأساوية .

● هذه التطورات ، جعلت اليهود السوفييت واسرائيل ، يتفقان على استراتيجية جديدة ، فبعد أن كانت الهجرة من الاتحاد السوفييتى هى المطلب الاول لهم . اصبح المطلب الآن هو البقاء فى الاتحاد السوفييتى مع محاولة تعديل وضعهم والحصول على مزايا جديدة ، تمكنهم فى النهاية . من ان يصبحوا « لوبى » صهيونياً جديداً . يحاول التأثير على مقدرات الحياة . وصناعة القرار

السياسى فى الاتحاد السوفييتى . ولم نعد نسمع كلمة واحدة ، الآن ، فى الغرب عن هجرة اليهود السوفييت .

وهكذا بدأت حالة من الغزل بين الكتاب السوفييت وبين تل ابيب خاصة وأنه يقال الآن ، أن جائزة نوبل ، كانت تمنح من قبل للكتاب السوفييت المنشقين . ولكن العامل المؤثر فى قرارات منح هذه الجائزة الآن . سيكون الموقف من اسرائيل . وبالتالى انقسم الكتاب السوفييت إلى من يغازل الصهيونية . ومن يقف رافضا لنفوذها . وهؤلاء يسمون « الكتاب الوطنيين السوفييت » وأصبحت لهم رموز هامة فى الادب السوفييتى المعاصر . يقف فى مقدمتهم الروائى السوفييتى – ابن سيبيريا – فالنتين راسبوتين .

هوامش هذا الوضع كثيرة ، منها المقال الذى نشر فى إحدى المجلات السوفييتية يهاجم جمال عبدالناصر ، ويهاجم منحه أحد اهم أوسمة بلاد السوفييت . صحيح أنه أعلن ان المقال لا يمثل الرأى الرسمى لموسكو وان المجلة ستعالج الأمر فى عددها القادم . ولكن الجميع فى موسكو يعلمون ويقولون ان عبدالناصر يهاجم باعتباره عدو الصهيونية الأول فى الشرق الاوسط .

ومن يذهب إلى أى مكان له علاقة باتحاد الكتاب السوفييت يلاحظ أن أى صور لها علاقة بالنضال الفلسطينى أو الشعراء الفلسطينيين الكبار قد تم رفعها بهدوء من المكاتب ونقلت ، بهدوء أيضا ، إلى صالونات المنازل .

ويلاحظ ايضا ان الكتاب والباحثين والمترجمين ، المتعاطفين مع الحق العربى يجدون صعوبة فى الحصول على عضوية اتحاد الكتاب السوفييت ، بسبب سيطرة العناصر الموالية للصهيونية على شئون الاتحاد .

ثم كانت الخطوة الاخيرة ، عندما تحولت موسكو إلى مكان لتطبيع العلاقات بين الادباء والكتاب الاسرائيليين وبين الادباء الفلسطينيين والعرب .

وكان اميل حبيبى قد حمل للقاهرة هذه الفكرة ، لكى تتم فى مصر ، ولكن مصر العائدة إلى جامعة الدول العربية ، اعتذرت ، فتقرر ان تتم فى موسكو .

الفصل الأول من هذه الخطة ، حدث فى عشق اباد ، عاصمة جمهورية تركمانيا . حيث عقد مؤتمر للمثقفين من آسيا للبحث عن السلام . اخفى السوفييت عن الوفود العربية ، وجود وفد اسرائيلى مكون من الكاتب العربى : اميل حبيبى . والكاتب العبرى ناتان زاخ . وحضر من مصر جمال الغيطانى ، يوسف شاهين ، رشدى ابوالحسن ، سعد الفطاطرى . ومن لبنان : حبيب الصادق ، وزينات البيطار . ومن الاردن : خالد محادين . ومن اليمن الشمالى : على حمود وعبداللطيف البديع . ومن اليمن الجنوبى : سعد الجناحى .

أى أن الهدف كان اللقاء الاسرائيلى الفلسطينى العربى . والآخرون مجرد تغطية . دون وجود تمثيل آسيوى حقيقى . فى ختام المؤتمر اقترح الادباء العرب وجود فقره ضد الصهيونية . واعترض اميل حبيبى على ذلك وهدد الكاتب الاسرائيلى بالانسحاب . واخذ السوفييت جانب الاسرائيلى فتقرر ان ينتهى المؤتمر دون بيان ختامى .

يجرى الآن فى موسكو عمل قوائم بالكتاب السوفييت الذين لهم تحفظ على تنامى اللوبى الصهيونى فى موسكو . لأن هؤلاء الكتاب يخشون من الاضطهاد ، ويخافون من احتمالات الاغتيال . وهنا يبدأ الدور العربى والفلسطينى ، فى رسم حدود تلك الوقفة ، التى لا بد منها ، مع الحليف السوفييتى . ومن الوقوف مع الكتاب السوفييت الذين يعدون الآن خط دفاعنا الأول . هناك فى موسكو .

جهود مقاومة النفوذ الصهيوني في الاتحاد السوفييتي

سليمان شفيق

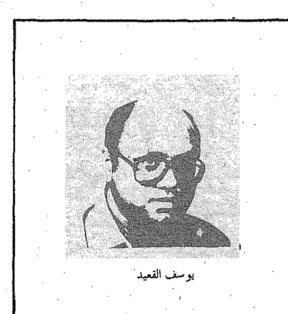
للوهلة الاولى ، لم استطع اخفاء انزعاجي ، بعد قراءة مقال الاستاذ والاديب يوسف القعيد ، والمعنون : « نجمة داود تظهر فى سماء موسكو » وقبل التطرق لاسباب ذلك الانزعاج ، أود أن أذكر بمواقف وأدب القعيد وهما ليسا بحاجة لتذكير ، وهذا مادعانى إلى التوقف امام الظاهرة الفنية عنده فى فصل كامل فى دراسة الماجستير الذى حصلت عليه فى « مفهوم الرواية الطليعية العربية » من قسم النقد الادبى بكلية الاعلام جامعة موسكو . وتشاء الظروف أن تجيز تلك الرسالة لجنة علمية يشكل اليهود السوفييت الاغلبية الساحقة فيها .

كان هذا منذ عامين فقط ، وفى زمن يصفه القعيد بتنامى « النفوذ الصهيونى » ، على الرغم من أن رسالتى قد حوت هجوما جاداً على المشروع الاستيطانى الصهيونى ، اليهودى ، ومحاولة السطو على التراث والادب والانثربولجى الفلسطينى وتحويله إلى تراث لهم . تلك كانت مقدمه لامفر منها .

نعم هناك نفوذ معاد للعرب !

أما اذا انتقلنا لمناقشة ماهية الانزعاج ، فهناك حقيقة لامفر منها أيضا ، وهى بحكم أننى قد عايشت وتعايشت مع المواطنين والأدباء والحركة الثقافية السوفيتية فترة تقترب من العشر سنوات ، أسجل ان هناك تزايدا ملحوظاً للتيار المشجع لاسرائيل والمعادى للعرب وغير العرب بشكل شوفينى ، ولكننى لا استطيع الموافقة على المبالغات العاطفية والمرارات الشخصية التى لاأجد مبرراً لها ، وكذلك كم الأخطاء « المعلوماتية » التى حفل بها المقال وصاحبت تلك الشحنة وكانت مرتكزا لها ، وهذه بعض التوضيحات السريعة :

١ - إن صراع الاتحاد السوفييتى مع إسرائيل لم يكن ، ولن يكون ، صراع وجود ، انما هو صراع حدود ، وينطلق فهمى ذلك من طبيعة المقررات الخاصة بالحكومة السوفيتية من قرار التقسيم وحتى الاقتراح السوفييتى بالمؤتمر الدولى مروراً بقطع العلاقات مع اسرائيل ١٩٦٧ . ولكن الذى أهمله المقال فى غمرة المدارات الشخصية والموضوعية ، هو أن الاتحاد السوفييتى اعترف بدولة فلسطين قبل كل الحكومات العربية ، وقبل ان تعلن منظمة التحرير عن ذلك وتحديداً ١٩٨٢ ، بعد الحصار . وفى عهد إعادة البناء ، ارتقى جورباتشوف بالتمثيل الدبلوماسى الفلسطينى إلى درجة السفير ، كذلك أطلقت الحكومة والإعلام الرسمى السوفييتى لقب الرئيس على الزعيم الفلسطينى عرفات . حدث ذلك قبل إعلان الدولة ومقررات الجزائر . يحدث ذلك سوفييتيا ، فى الوقت الذى لايزال هناك البعض عربيا وقدميا ، لم يعترف بدولة فلسطين حتى بعد



يوسف القعيد

مقررات الجزائر . ولايتوقف الأمر على ذلك ، بل لازالت أيدى هؤلاء الحكام العرب مخضبة بدماء الفلسطينى ، وتزخر سجونهم ومعتقلاتهم بعديد من المعتقلين الفلسطينيين يزيد ولا ينقص عن عدد المعتقلين فى سجون وزنازين العدو الصهيونى .

٢ – أما مايخص آلا بوجاتشوفا فنانة الشعب السوفييتى وعضو المؤتمر السابع والعشرين ولجنة السلام السوفييتية فلاأعتقد مطلقا ان يصح مانسب إليها فى المقال لأكثر من سبب : منها ، ان تلك الفنانة القديرة قد ارسلت برقية للشاعر الفلسطينى الراحل معين بسيسو أثناء حصار بيروت (الذى تشرفت بالتواجد فيه ومساندة الصامدين هناك) وقد نشرت تلك البرقية فى جريدة « النداء » اللبنانية مع برقية أخرى لاتحاد الكتاب السوفييت ، كذلك اقامة تلك الفنانة حفلاً خاصاً للصامدين فى بيروت فى أغسطس ١٩٨٢ .

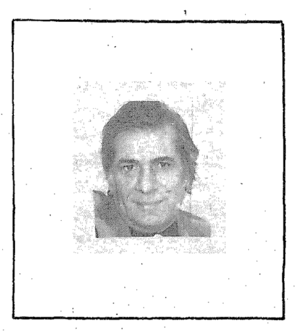
٣ – واذا جاء الحديث عن بروتوكول التعاون بين اتحادى الكتاب فى اسرائيل والاتحاد السوفييتى ، ووصفه بأنه السابقة الاولى ، وماالندرج من معلومات مصاحبة لذلك ، فتلك ايضا مغالطة اخرى ، يبدو أن القعيد قد نسى أو اغفل ، ان ستالين بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وفى غمرة التعاطف مع اليهود ، أسس جمهورية حكم ذاتى لليهود السوفييت ، ولازالت هذه الجمهورية قائمة فى جنوب روسيا الاتحادية ، بل وحازت على ميدالية لينين وجائزة الدولة للانتاج فى عهد برجنيف وتحديداً ١٩٨٣ ، عندما كان النزيف الفلسطينى لازال مستمراً ولم نسمع عن ماأسماه الكاتب « اللوبى اليهودى أو الصهيونى » . كذلك ماورد بشأن تعليم اللغة العبرية أود أن ألفت نظر كاتبنا ، أن اللغة العبرية تدرس منذ قيام الثورة البلشفية فى معاهد اللغات السوفييتية ، وتدرس فى مدارس ومعاهد تلك الجمهورية وبقرار من ستالين ، كذلك يبدو أن أديبنا قد بالغ فى مسألة افتتاح المركز الثقافى اليهودى فى موسكو ، حيث أنه لا يعرف – رغم زياراته العديدة لموسكو – ان هناك « المسرح اليهودى » فى قلب العاصمة منذ عهد ستالين ، بل وهناك دور عرض وحتى مخابز وهناك خبز يطلقون عليه الخبز اليهودى . كل ذلك يوجد فى الاتحاد السوفييتى ومنذ عهد ستالين .. فماهى الاضافة فى افتتاح المعهد أو المركز الثقافى إلا اذا كانت الابجدية العبرية قد زادت حروفها فى عهد البريسترويكا !

٤ – ونتوقف قليلا عند الزوبعة المثارة بعد هجوم صحفى سوفييتى مغمور على الزعيم عبدالناصر ، والربط غير الموضوعى بين ذلك وماأسماه الكاتب « باللوبى



جوركى

الصهيونى » فليسمح لى أديبنا القعيد أن أصحح له هذه المعلومة ، وهى ان كاتب هذا المقال ليس يهودياً ، ولايعبر عن الرأى العام الرسمى الذى عبر عنه الكاتب السوفييتى الكبير « ايجور بلييايف » وعلى صفحات الجريدة الأدبية « الليترا تورنيا جازيتا » أوسع الصحف السوفييتية انتشاراً ، والذى لو ترجم لطاب الحديث للبعض عن « اللوبى الناصرى » فيما موسكو ، خاصة وأن احتفالات السوفييت بميلاد وفاة عبدالناصر قد ارتقت فى أعوام البريسترويكا تمثيلا سياسيا وجماهيريا ، وصل إلى حد إطلاق اسم عبدالناصر على ميدان فى مدينة ليننجراد .



□ الصراع بين الستالينيين والمجددين :

ذلك كان استعراضاً سريعاً لأهم الاخطاء «المعلوماتية» التى شابت مقال يوسف القعيد. والتقط الخيط وليفسح لى صدره لكى أوضح للقراء بعض المعلومات التى قد لاتكون فى متناول الجميع عن الصراعات الدائرة الآن فى الاوساط الثقافية السوفييتية ، وكيفية بروز نتوء يهودى متعصب (سوفييتى) ؛ ولاأقول صهيونى فى الاتحاد السوفيتى .

الصراع يدور هناك بين دعاة الستالينية وبقاياها ، ودعاة الديمقراطية والوجه الانسانى للاشتراكية ، ويدور ذلك الصراع بين طرفين غير متناقضين تناقضاً رئيسيا ، أى بين اشتراكيين واشتراكيين ، وفى مناخ الديمقراطية والمكاشفة والمصارحة استفاد الكثيرون ومنهم اليهود السوفييت الذين يشكلون لغزاً محيراً أحيانا لنا وللقيادة السوفيتية ، ومضحكا احيانا اخرى ، فإن سمحت القيادة برحيلهم .. صرخنا **الهجرة دعم لاسرائيل ، واذا سمحوا ببقائهم صرخنا أيضا أن فى بقائهم نفوذا صهيونياً ودعماً لاسرائيل ؟!**

ومقابل هذه المجموعة اليهودية السوفييتية الضئيلة وهم على وجه التحديد « جماعة اعادة النظر » والتى ارادت إعلان حزب اتحاد الشعب الديمقراطى والتى اضطر جورباتشوف وربما للمرة الاولى إلى استخدام الاعتقال معهم واغلاق صحيفتهم المسماة « **اعادة النظر** » ، مقابل ذلك توجد عشرات الجماعات المعادية لهؤلاء مثل جماعة « **بامت** » ، « **الذكرى** » والتى وصفت بالعداء للسامية « ورابطة مناهضة الصهيونية » التى حلت رسميا ولا زالت تعمل بشكل شبه علنى ونذكر منهم البروفسير اليهودى زاسورسكى وآخرين ، و« جماعة الروس المواطنين » ونذكر منهم الكاتب الروسى فالنتين راسبوتين ، و« جماعة المعرفيين » ، و« ابناء اربات » ، و« الشعراء الأحرار » ، و« المعدنيين » والخ ، وكل هذه الجماعات تنظم المظاهرات وتوزع المنشورات والصحف شبة العلنية المؤيدة للعرب وينجح لهم اعضاء فى البرلمان السوفييتى ولم ينجح أحد من اليهود المتطرفين وكان مرشحاً لهم (٥٧ عضوا) .. وللأسف لم نسمع شيئا فى اعلامنا عن هؤلاء ، بل نساهم نحن بأيدينا فى صنع هالة وهمية لخطر وهمى .

ماذا يدور فى اتحاد الكتاب السوفييت ؟

واذا استعرضنا الصراع داخل اطار اتحاد الكتاب السوفييت نجد أن ذلك الاتحاد ومنذ وفاة مؤسسة ورئيسه الاديب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، وعبر ستالين اصبح مرتعا لمجموعة من العسكريين وأعضاء

جهاز المخابرات (كى . جى . بى) والبيروقراطين .
ولااريد ان أذكر ادبائنا ومثقفينا « بيجدانوف » و « بدنى » وآخرين وكان اخر ابن لهؤلاء هو الرقيب عسكريا ووظيفيا « اناتولى شعرونوف » ، الذى عينه ستالين وصيا على الكتاب السوفييت والسينمائيين ايضا لمدة تقارب الاربعين عاما ، ولازمه خبراء القسم العربى (ومعظمهم من اليهود والمستشرقين) ومنهم الناقدة الكبيرة « فاليرى كربتشتكو » و المترجمة اليهودية « لينا ستيبانوفا » ، وقريب منهم بعض المترجمين العرب ، ولسوء حظنا أن **دائرة معارف القعيد قد اقتصرت رسميا على هؤلاء وسفروفوف هذا إلى جانب صداقته للعرب بحكم توليه قيادة القسم العربى لسنوات طويلة ، لايذكر له مواطنو بلده أعمالاً أدبية ، ولكن يذكرون له مصادرة (١١٤ عملاً أدبياً وفنياً) لأدباء وفنانين سوفييت ، وقد أجيزت كل تلك الأعمال بعد إجراء أول انتخابات ديمقراطية فى تاريخ الاتحاد وأطاحت بهذا الكاتب المعيّن والرقيب الذكى الذى استطاع أن يوهم الرأى العام بأن الادب والفن السوفييتيين لم يتطورا بعد رحيل جيل العظماء ، وذلك عبر منعه لاعمال مثل « اطفال اريات » وافلام متعددة عظيمة مثل « اجونيا » و « تعال وانظر » لكليموف ، و « الندم » لأبولادذه** الخ . **حتى أن هناك فيلما من ضمن الافلام الممنوعة كان بطله الاساسى هو هذا الرقيب ، والسخرية منه ككاتب حكومى ، وهذا الفيلم هو فيلم « تيمة »** « الموضوع » الذى عرض مؤخراً فى مصر .

ومما يذكر لتلك الحاشية ، مصريا ، مصادرة رواية « اللجنة » لكاتبنا صنع الله ابراهيم ، ومطالبتهم مقابل اجازتها للطبع بحذف حوالى عشرين صفحة من الكتاب ، إعتبروها قريبة الشبه من دفاع نسب لمايكوفسكى ضد ستالين وكنت شاهد عيان على ذلك بحكم علاقتى بالمترجمة « لينا ستيانوفا » ، وأبلغت بذلك الاستاذ يوسف وايضا المفكر محمود العالم وناشدتهما التدخل . ولم يجد تدخلهما بشىء حينذاك . وفى هذا الاطار يبرز - وبصراحة - دور بعض المترجمين العرب الذين صاروا نصف سوفييت وعاشوا فى ظل بطانة حاشية سفروفوف ويضخمون ظاهرة ماأسموه « **بالنفوذ الصهيونى** » .

رسالة لندن من مجدى نصيف

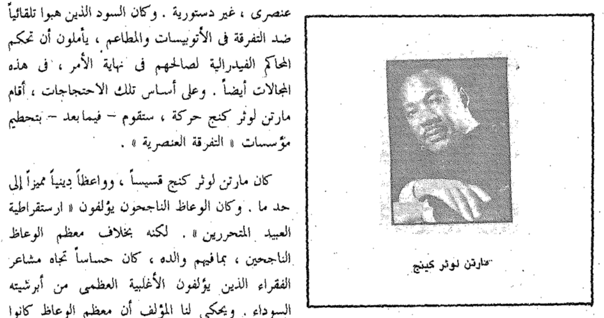
إنشقاق المـاء

مارتن لوثر كنج ٠٠ وحركة الحقوق المدنية

تأليف : تايلور برانش — دار نشر ماكميلان

ذكر الملحق الادبى لصحيفة الصنداى تايمز « انه من المحتمل ان يكون هذا هو أفضل ماكتب ، فى أى وقت ، عن تاريخ حركة اجتماعية من الحركات الرئيسية » . فلقد استمد الكتاب مادته من مئات من المقابلات الشخصية ، وعلى وفرة من مواد الأرشيف والكتب المنشورة . وهى أيضاً قصة تشد المرء ، رواها المؤلف بمهارة وحنكة ، إنها قصة مترعة باهتمامات البشر ونوعياتهم : قمم البطولات ، وأعماق النذالة ، وكل أنواع السلوك البشرى بين هذه القمم وتلك الأعماق . وكتاب « انشقاق الماء » انجاز ضخم لحركة ضخمة وشخصية ضخمة .

عندما بدأت فى قراءة الكتاب ، اعتقدت ان المؤلف تايلور برانش قد يكون ارتكب خطأ فى محاولته الجمع ، فى كتاب واحد ، بين سيرة حياة فرد ، وبين حكاية تاريخ حركة اجتماعية . كنت اعتقد أن الجمع بين الاثنين مسألة صعبة ، وأن التركيز سيكون على جانب دون الآخر ، لكن هذا الجمع أدى غرضه ، وشكّل صورة متماسكة ومقنعة . لقد رسم المؤلف صورة نهيرات من المبادرات التلقائية من أفراد وجماعات مغمورة فى أجزاء مختلفة من جنوب الولايات المتحدة الامريكية ، مبادرات جذبت الانتباه على المستوى القومى ، ثم تجمعت كلها معاً فى نهر واحد خالد ، بفضل الشخصية البارزة لزعيم جذاب . فعندما كان السود يخوضون مخاطر تحدى التفرقة العنصرية وتسيّد البيض فى الجنوب ، كان الزعيم مارتن لوثر كنج مستعداً لأن يذهب إلى هناك ويشارك المناضلين السود فى مخاطرهم . وعندما كان يفعل ذلك ، كان يحاكم ويسجن ثم يفرج عنه فى النهاية ، ويعود مرة أخرى . وفى كل مرة كان يزداد إصراره وتزداد حركته وتزداد شهرته على المستوى القومى . وكان ذيوع شهرته كالسم الذى يسرى فى « مؤسسات ديكسى المتفردة » . وانعكست هذه الشهرة على حركة الاحتجاج ، فكان حضور مارتن لوثر كنج عند كل « حادث » احتجاج ، يتسبب اكثر من أى شىء آخر ، فى أن ينظر إلى حركة الحقوق المدنية على هذا المستوى . كانت هناك أطوار مبكرة للحركة لم يساهم فيها لوثر كنج : المقاطعة التى حدثت عام ١٩٥٢ للأتوبيسات التى بها أماكن مخصصة للسود وأخرى للبيض فى مونتجمرى – بولاية الاباما ؛ وحركة الاعتصامات والجلوس – التى تلت ذلك – على موائد الغذاء المكتوب عليها « للبيض فقط » فى مطاعم جرينز بورو بولاية كارولينا الجنوبية . ولقد كان من المحتمل أن تعامل كل الحركات النضالية كحركات منعزلة ذات مغزى محلى . لكن حضور مارتن لوثر كنج والقبض عليه وعقابه بسبب وجوده ذاك ، لعب دور حلقة الوصل بين



مارتن لوثر كينج

مجموعتى الاحتجاج فى البلدين ، ونشّط قيام احتجاجات أخرى أبعد مدى ، ساهم فيها بدوره .

ونظر الديكسيكر ايتون (أى المتمسكون بقيم الجنوب الامريكى) إلى مارتن لوثر كنج ، بطبيعة الحال ، على أنه اكبر شخص مثير للمتاعب . ويقول تايلور برانش ، أن وسائل الاعلام الامريكية فى الشمال كانت اكثر تعاطفاً مع مؤيدى التفرقة العنصرية ، وأعداء مارتن لوثر كنج ، ممايبدو الآن . وهذا يعنى عودة إلى « الممارسات الحميمة للمصالحة » ، وهى مصالحة بين البيض الشماليين والبيض الجنوبيين ، أساسها أن البيض الجنوبيين أحرار فى التعامل مع السود الجنوبيين كما يحلو لهم !

ولقد استمر حكم الجنوب فى ظل هذا المبدأ ، منذ منتصف سبعينات القرن التاسع عشر ، إلى منتصف خمسينات القرن العشرين .

أول شق :

وجاء أول شق فى جدار المصالحة مع حكم « المحكمة العليا » فى القضية المعروفة باسم « **قضية براون ضد مجلس التعليم بمدينة توبيكا** » ، كان ذلك الحكم فى مايو ١٩٥٤ ، ونصّ على أن التفرقة فى المدارس على أساس عنصرى ، غير دستورية . وكان السود الذين هبوا تلقائياً ضد التفرقة فى الأتوبيسات والمطاعم ، يأملون أن تحكم المحاكم الفيدرالية لصالحهم فى نهاية الأمر ، فى هذه المجالات أيضاً . وعلى أساس تلك الاحتجاجات ، أقام مارتن لوثر كنج حركة ، ستقوم – فيما بعد – بتحطيم مؤسسات « التفرقة العنصرية » .

كان مارتن لوثر كنج قسيساً ، وواعظاً دينياً مميزاً إلى حد ما . وكان الوعاظ الناجحون يؤلفون « ارستقراطية العبيد المتحررين » . لكنه بخلاف معظم الوعاظ الناجحين ، بمافيهم والده ، كان حساساً تجاه مشاعر الفقراء الذين يؤلفون الأغلبية العظمى من أبرشيته السوداء . ويحكى لنا المؤلف أن معظم الوعاظ كانوا يحيون رعاياهم بقولهم « ماذا تفعلون ؟ » ، فكانت هذه العبارة تبهج افراد الأبرشية الناجحين لأنه كان يمكنهم التفاخر بانجازاتهم ، لكنه كان شيئاً محرجاً للفقراء ، الذين لم يكن لديهم مايروونه عن أنفسهم سوى حياة الخدمة الذليلة . ولذلك غيّر لوثر كنج هذه العبارة فكان يسأل : « كيف حال الدنيا معكم ؟ » إن لمسات مثل هذه ساعدت مارتن لوثر كنج على كسب ثقة وحب اغلبية شعب أبرشيته ... ثم بعد ذلك على كسب ثقة وحب ٨٠٪ من سود امريكا . لكن سود طبقته كانوا ، فى أحيان كثيرة ، لايحبونه .

المؤسسة واحكامها

ومن الواضح أن المؤلف يشعر بالاحترام العميق لكاتب سيرته ، مارتن لوثر كنج . لكنه احترام لا يصل إلى التقديس . وهو يتجنب المعلومات التى نشرت حول حياته الخاصة ، والتى جاءت نتيجة « الرغى » مع زملائه ، وكذا تجنب المعلومات المثيرة . فالمكالمات التليفونية التى أذيعت بعد تصنت الإف.بى.آى. **F.B.I.** (وكالة المباحث الفيدرالية) . يذكرها المؤلف كحقائق لكنه لاينشر نصّوصها . بل

ولا يقتطف منها . لكن المؤلف يعلق عليها فيقول أن تحت صفات لوثر كنج الظاهرة نبعاً عكسياً من الغضب الجامح (الذى يسيطر عليه فى الظاهر) ، والفكاهة التى لاتعرف الحدود ، بل وأحياناً اليأس «التجديفى» الذى يصيب المناضلين للحظات !

ولعل أبرز نواحى الكتاب ، والتى تلفت النظر ، هى التى تسرد لنا موقف المؤسسة الحاكمة فى الولايات المتحدة الامريكية ، من مارتن لوثر كنج ونضاله . فقد عاصر لوثر كنج الرئيس الامريكي جون كنيدى الذى اغتيل ، واغتيل هو من بعده بسنوات . آنذاك كان إدجار هوفر السيء السمعة هو مدير « وكالة المباحث الفيدرالية » ، وكان روبرت كنيدى ، شقيق الرئيس جون كنيدى ، هو النائب العام ، ورئيس إدجار هوفر ، من الناحية النظرية .

كان إدجار هوفر مقتنعاً أن « حركة الحقوق المدنية » هى حركة شيوعية ، وان الزعيم مارتن لوثر كنج دمية فى أصابع الكرملين . وكان هناك سبب وراء اقتناع « المؤسسة الحاكمة » بهذا . كانت الحركة الشيوعية قد قضى عليها فى الولايات المتحدة بحلول منتصف الخمسينات .. ومع ذلك ، كان ألوف العملاء السريين مازالوا يعملون « بوكالة المباحث الفيدرالية » ، لمحاربة الشيوعية !

وكما يقول المؤلف « كانوا مثل جحافل صيادى الجاموس البرى ، بعد أن انقرض الجاموس . لكن الأخوان جون وروبرت كنيدى ، كانا اكثر ذكاء بكثير من أن يصدقا هراء إدجار هوفر حول مارتن لوثر كنج . لكن مشكلتهما أن إدجار هوفر لم يكن تحت سيطرتهما ، بل بالعكس ، كان هوفر هو الذى يضعهما حيثما يريد ، فمن خلال تصنته على المكالمات التليفونية ، كان يعلم الكثير عن الحياة الخاصة للرئيس جون كنيدى . فكان يعلم على سبيل المثال أن له علاقة خاصة بعشيقة سام جيانكانا ، خليفة آل كابونى فى شيكاغو . وقد صرح هوفر لروب كنيدى بهذه المعلومات حتى يعلمه أنه يعرفها . وفى وقت تالٍ سمح لروبرت كنيدى أن يستمع إلى ماقام به من تصنت على مكالمات لوثر كنج . كان روبرت كنيدى يعلم تمام العلم أن لوثر كنج ليس ألعوبة فى يد الكرملين ولا الشيوعية كما يدعى هوفر ، لكنه كان يعرف فى نفس الوقت ان إدجار هوفر لديه معلومات لو تسربت إحداها ، لأمكنه أن ينسف فرص الرئيس جون كنيدى فى إعادة انتخابه .

لم يسرّب إدجار هوفر هذه المعلومات ضد الرئيس جون كنيدى . لكنه عندما قدّم روبرت كنيدى نفسه كمرشح للرئاسة فيما بعد سرّب قصة مضحكة مفادها أن روبرت كنيدى قد سمح بالتصنت على مارتن لوثر كنج .

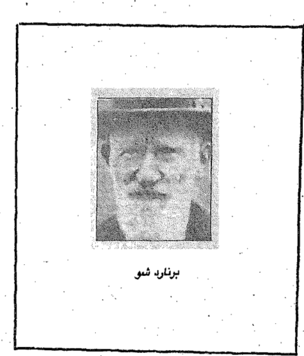
ثم .. النهاية . من قتل مارتن لوثر كنج ؟

الأصابع كلها تشير إلى فاعل ... « وكالة المباحث الفيدرالية » ولكن ليس هناك أى دليل على ذلك حتى الآن . لكن المؤلف يقول « ان هوفر تعمّد أن يجعل اغتيال مارتن لوثر كنج ممكناً .. فمن المعتاد حين يكون لدى « وكالة المباحث الفيدرالية » معلومات عن مؤامرة اغتيال ، كان الهدف المقصود يُبلّغ بها . على انه طبقاً لأوامر هوفر ، كان من غير المسموح به أن يقدم لمارتن لوثر كنج هذا الانذار فى أى وقت . ومعنى هذا ، أن أولئك الذين اغتالوا لوثر كنج ، كانت الساحة خالية أمامهم ! »

كتب جديدة من لندن

● اشتراكى غير اجتماعى : جورج برناردشو :

أعيد طبع رواية برناردشو فى سلسلة التراث المعاصر الذى تقوم « دار فيراجو » بإعادة طبعه . ورواية برناردشو تحكى قصة سيدنى تريفوسيس الاشتراكى



برنارد شو

العاقل وابن المليونير الذى يحب المدرسة أجاثا ويلى . يذهب سيدنى ليعمل فى إحدى الحدائق (جناينى) المجاورة لمدرسة حبيبته ، وهناك يكتشف نفسه . وخلال العلاقة يفصح برناردشو عن آرائه حول علاقة الرجل بالمرأة ، وتكامل شخصية المرأة ، والعمل السياسى .

● الأخ جاكوب : جورج إليوت :

نشرت قصة جورج اليوت القصيرة : **الأخ جاكوب** آخر مرة عام ١٩٠٦ وأحد أسباب عدم إعادة نشرها مرة أخرى ، أن نقادها لم يحبوا القصة القصيرة ، لدرجة أن بعضهم تجاهلها تماماً .

وفى سلسلة « فيراجو للنشر » تعيد الدار نشر القصة فى هذه المجموعة ، حتى يحكم القارىء بنفسه على القصة . ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وهناك تجاهل لانتاج جورج اليوت ، واسمها الحقيقى مارى آن ايفانز – والرواية ليست قصة حب ، ولكنها ترسم صورة لرجل زير نساء وضحاياه . والشخصية الرئيسية ديفيد فوكس يبدأ القصة بقوله : « **ليس سرقة أن تأخذ ماتملكه والدتك ، فهى لن تتهمك على أية حال !** » وعلى هذا الأساس يسرق مدخرات أمه ويحقق ثروة فى جمايكا . ويكتشف أخوه جاكوب حقيقته ولكنه يرشوه ويعود إلى بريطانيا تحت اسم مستعار ، ويستمر فى رشوة الطبقة المتوسطة .

براءة بعد ١٢ سنة :

أفرجت المحكمة عن المواطن الامريكى الأسود راندال ديل أدافر بعد أن قضى فى سجن تكساس اثنى عشر عاماً ، وكان قد تقرر إعدامه ، وكان قاب قوسين أو أدنى من تنفيذ الحكم عليه . وقد أفرج عنه بعد أن سقطت التهمة الموجهة ضده بعد اعتراف الشاهد الأول انه قد كذب عندما قال فى المحكمة انه شاهد آدامز يصوب بندقية ويطلقها على أحد رجال البوليس بدالاس عام ١٩٧٦ ، فيرديه قتيلاً ..

ووضع قرار المحكمة نهاية لقضية أثارت الرأى العام الامريكى ، والعالمى إلى حد ما ، وخاصة عندما تم تصويرها فى فيلم بعنوان « **خط أزرق رفيع** » ، ألقى بظلال من الشك حول مصداقية الشهود الذين أدين آدامز بناء على شهاداتهم ، وعلى النائب العام ودوافعه ، والقى الفيلم الضوء على التفرقة العنصرية التى تتدخل فى القضاء .

المسرح السودانى .. الخبر والمبتدأ

دراسة فى سوسيولوجيا المسرح

الباحث : عزالدين هلالى

عرض : مجدى النعيم

لعل سؤال الهوية القومية هو اكثر أسئلة خطاب (أو خطابات ان شئت الدقة) الثقافة السودانية مركزية .. طرح نفسه وبالحاح منذ نشوء الدولة المركزية بمعناها الحديث للمرة الأولى على يد الفتح التركى ١٨٢١ وما تبناه من سياسات لاستقطاب مجموعات قبلية وقومية ومصادمة اخرى لحد الاسترقاق ، وبالطبع كان بديهيا ان يعاد طرح السؤال بشكل اكثر حدة مع صعود المهدويين للسلطة فى ١٨٨٥ على أساس تحالف طبقى وقومى عريض امتد من قبائل الشمال والشرق الحامية مرورا بقبائل الوسط العربية إلى قبائل الجنوب والغرب الزنجية .. تحالف تفاوتت فيه مساهمة كل مجموعة وبالتالى تفاوتت مغانمها ونصيبها فى السلطة الجديدة فدخل مصطلح (أولاد البحر وأولاد الغرب) كتوصيف للمجموعات العربية وغير العربية لأول مرة للقاموس السياسى السودانى كاطار متوهم للصراع حينها .

ظلت القضية — فى اطارها النظرى — قضية مثقفين طرحت ابان فترة النضال ضد الإستعمار وبرزت الدعوة للتوحد ضد الاستعمار على أساس القومية السودانية ونبذ القبلية ، ثم طرحتها تيارات فكرية — من موقع فكر البرجوازية الصغيرة — مثل مدرسة الخرطوم (ابراهيم الصلحى وشبرين مثلا) وتيار الغابة والصحراء (الشعراء النور عثمان أبكر ، محمد عبدالحى ومحمد المكى ابراهيم). لكن اندلاع الحرب الأخيرة ورفع شعارات سودان اشتراكى موحد ، توزيع عادل للسلطة والثروة ، التنمية المتوازنة لاقاليم السودان . الخ ... دفع بالقضية للمقدمة وحولها لقضية شعبية حقا فلم يعد يكفى منطق (عبيد متمردون يجب سحقهم) فالقضية اصبحت اكثر تعقيدا وتحتاج لجهد فكرى وسياسى جاد ، لا تجدى مقاربتها بالتبسيط الذى ساد ردحا من الزمان .

لقد شكل هذا السؤال هما مركزيا لدراسة الباحث فاجتهد للوصول لاجابة يختبر على اساسها انتاج المسرح السودانى خلال عقد السبعينات . وهى دراسة تحرث ارضا بكرا فرغم توفر عدد من الرسائل والبحوث حول المسرح السودانى وتاريخه خاصة فى الفترة الأخيرة بعد ظهور مسرح المحترفين فى أواخر الستينيات وانشاء المعهد العالمى للموسيقى والمسرح إلا أن **ريادة هذا البحث تكمن فى طموحه لربط البنية الفكرية (باعتبارها الحقل الفكرى الذى يتحدد به فكر الفرد بنية وتطورا . م . عامل) والبنية الاجتماعية فى تحولاتها بالنشاط المسرحى .**

منطق البحث قاد لتقسيمه لخمسة أبواب فناقش الباحث في الباب الأول (**مقدمة عن البنية السودانية ومكوناتها الأساسية ثم بحث في البنية الفكرية والاجتماعية منذ مملكة نبتة (القرن الثامن قبل الميلاد) مرورا بالدولة المسيحية حتى دولة الفونج والتركية السابقة والحكم الثنائي وما تلاه** . في الباب الثاني ناقش المسرح في السودان والمسرح السوداني راصدا نشاط المسرح منذ بداياته ونشاط مسرح الجاليات (مصرية ، سورية ، يونانية ، انجليزية الخ ..) وتأثيراته مرورا بنهضة الثلاثينيات وتأثيرات المسرح المصري . الباب الثالث كرسه الباحث لتحليل العلامات الأساسية في تطور المسرح السوداني لالتقاط مضامينه واتجاهاته الأساسية في تواصلها .

الباب الرابع : مسرح السبعينيات المضامين والاشكال وأثر البنية الاجتماعية والفكرية .

وفي الباب الخامس قدم تحليلا لستة نماذج من مسرحيات السبعينيات لثلاثة كتاب .

يرفض الباحث الزعم القائل بأن (الثقافة العربية ـــ الاسلامية هي التي دفعت السودانيين لادراك وجودهم وأن الحضارة العربية ـــ الاسلامية هي أساس الكيان التاريخي للسودان) .. هذا التصور المطروح في اطار حمى تقليص التاريخ والثقافة السودانية بانكار كل ما سبق البدايات الأولى لدخول الثقافة العربية الاسلامية وغض الطرف عن واقع التعدد والتباين الثقافي والقومي .. بل وفرض ايديولوجيا ظلامية باسم الاسلام وثقافته .. فلولا تحالف العبدلاب وعرب القواسمة مع قادة الفونج ١٥٠٤م ـــ الذي انتهى باقامة أول دولة عربية اسلامية ـــ لولا هذا التحالف لدان السودان للثقافة المسيحية القبطية حتى اليوم .. **وحتى دولة سنار هذه لم توحد كما هو معروف كل السودان فقد ظلت مجموعات قبلية وقومية وثقافات كاملة خارج سلطانها وبعضها عجز حتى الغزو التركي ١٨٢١ م عن دمجها في الدولة المركزية الأولى في السودان .**

يرصد الباحث خمس مجموعات بشرية تتعايش على ارض السودان : المجموعة العربية ، الزنجية ، شبه الزنجية ، النوبة والبجا ، وتعدد الأديان واقع راهن ، لذلك كان بديهيا أن ينعكس واقع التعدد هذا على المسرح فكانت أول صرخة أطلقها مسرح المحترفين ٦٨/٦٧

«جعلي» «ودنقلاوي» «وزاندي» ايه فايداني

غير ولدت خلاف خلّت أخويْ عاداني

خلّو نبانا يسْري مع البعيد والداني

يكفـــي النيـــل أبونـــا والجنس سوداني

لكن هذه المسرحية القادمة من ثلاثينات القرن ما كانت لتعبر عن مرحلة ما بعد الاستقلال . فالبرجوازية الوطنية قد أكدت ذاتها بالاستقلال في ١٩٥٦ واكتفت . في ١٩٣٤ كان يكفي « النيل أبا للجميع » ليتحدوا ضد الاستعمار ، لكن في سودان ما بعد ١٩٥٦ لم يعد الصراع بين قبائل تسعى للتصالح وانما صراع ومصالح طبقية متعارضة بالضرورة .. نعم ، ما يزال الاطار الوطني حاضرا لكن أصبح له بعده الطبقي ، لقد أصبح الوضع يحتاج لمسرحية لا تنتهي بالمصالحة .

ولذات السبب وعند البحث عن أصل الشخصية السودانية في السبعينات ماكان «**لهاشم صديق**» إلا أن يرجع الى « **مملكة نبتة** » فكتب مسرحية « **نبتة حبيبتي** » والتي يرى الباحث أنها تمنح من احدى مكونات البنية السودانية ولا تقاربها في شمولها وتعددها فهي باحالاتها المباشرة لواقع السبعينات (التحذير من تدخل الكهنة في الحكم ، العلاقة مع مصر ، استرجاع

مناخ دولة كوشى بما يعنيه من تأكيد للذات السودانية . الخ ..) كل هذا جعل المسرحية تنال نجاحا عظيما عند عرضها فى منتصف السبعينات ، وفشلا يماثله عند عرضها فى الثمانينيات . فعرض المسرحية بعد حمامات الدم التى أعقبت حركة يوليو ١٩٧١ وما خلقته من مناخ عام جعل الجمهور مهيئا لالتقاط رسالة المسرحية شديدة الصلة بواقع تلك الأيام .

من تحليل هاتين المسرحيتين — ومسرحيات أخرى — يرى الباحث ان البنية السودانية قد ظهرت مفككة فى مسرح السبعينات كما هو حالها فى الواقع الحى .. بل وأكثر من ذلك يرصد الباحث تنافر المواسم المسرحية فى اتجاهاتها الرئيسية بل وتنافر مسرحيات الموسم الواحد ، ان لم يتغلغل هذا التنافر داخل بناء المسرحية الواحدة فنجد مسرحياتنا تنتمى لثقافات مختلفة ، لكن ما هو مشترك هو غياب ثقافات مجموعات الهامش المغيبة على مستوى الاقتصاد والسياسة والثقافة الرسمية فغابت مفردات الثقافة الزنجية (رقص فردى ودرامى ، رقصات الصعيد ، الطوطم ، السير والطقوس) فقد اكتفى العنصر الزنجى برثاء نفسه على خشبة المسرح من خلال رقصات فرقة الفنون الشعبية كما فعل رصفاؤه سودانيو الغرب الى الدرجة التى لا يصدق معها المشاهد لمسرحية سودانية ولعرض من فرقة الفنون الشعبية انهما ينتميان لبلد واحد .

« المسرح السودانى يحتاج ان يكون سودانيا » .. بهذه العبارة عميقة الدلالة يلخص الباحث أزمة المسرح السودانى ويرسم أفق تطوره فرغم وصول صدى مسرح الجاليات الاجنبية وزياراته المتكررة لأقاليم السودان ورغم ارتباط الحركة المسرحية فى شرق السودان بروافد حركة التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى ورغم ارتباط البدايات الأولى للنشاط المسرحى بمدن مثل « رفاعة » و« القطنية » ورغم وجود حركة مسرحية بشكل أو بآخر خارج العاصمة الا أن مسرح المحترفين لم يشغل حيزا جديرا بالاعتبار خارج العاصمة ، وحتى فى العاصمة لا يوجد نشاط مرصود لمسرح المحترفين سوى نشاط المسرح القومى بام درمان . بهذا ظل الحديث عن المسرح القومى يعنى ضمنا المسرح السودانى ! الأمر بلا شك وثيق الصلة بصراع الهوية وبارتباط المسرح الرسمى بجهاز الدولة البيروقراطى (الذى قاد استراتيجية تنموية واحدة منذ انشائه على يد الاستعمار الانجليزى : تنمية الوسط واهمال أطراف السودان) حتى التأريخ لبدايات مسرح المحترفين تمت على أساس السنة المالية الحكومية (تبدأ فى يوليو وتنتهى فى يونيو من العام التالى) وسار على ذلك كل الذين أرخو للحركة المسرحية .

المسرح السودانى ما قدر له أن يخلق تقاليده ومواضيعه وشكله الخاص أى طابعه ولونه المميز فالمظاهر الاحتفالية الشعبية ما قدر لها ان تتنامى صوب شكل يبلورها تمر بطور الظاهرة الدرامية ومن ثم تخلق شكلا دراميا يميزها ، فبدأ المسرح تقليدا للمسرح الأرسطى على أساس خلفية ثقافية وفكرية لم تحسم هويتها وتوجهاتها ولا حتى ارست اسسا لحوار ديمقراطى بين مكوناتها فكان الاهتمام بالمواضيع دون الشكل فى لغة حكمتها الخطابة لا الحوار وأنماط أكثر من تكون شخصيات .

هذا البحث فى تقديرى اكثر من مجرد محاولة لدراسة العلاقة بين البنية الفكرية والاجتماعية والمسرح الذى انتجته . فهى تطرح بجدية قضية الهوية وقضية ديمقراطية الثقافة وتطرح للنقاش مواضيع ومقولات طالما اعتبرها الكثيرون قدس أقداسهم ولعل أهميتها تكمن فى هذا ، وهى بالتأكيد مساهمة جادة فى دراسة سيوسيولوجيا الثقافة السودانية وحوار مكوناتها المختلفة . نأمل ان يجد ما طرحته الرسالة النقاش من المهتمين ففيها ما يستحق النقاش تعميقا ونقضا ، منهجا ونتائج .



رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان مورفيتل سابقاً »
عادل الرفاعي وشركاه
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦

ن والقلم وما يسطرون

محمود ١٤٠٩

الشعر المعاصر

نماذج و قضايا

حوارات مع

محمد بنيس

طاهر أبو فاشا

أربعون شاعراً مصرياً و عربياً

عدد خاص

سبتمبر
أكتوبر
١٩٨٩

٥٠
٥١





كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة

خط للفنان : عماد حليم

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

السنة السادسة ـــ سبتمبر/أكتوبر ١٩٨٩

□ من كتّاب العدد □

د . يمنى العيد ، ناقدة لبنانية ، صدرت لها العديد من الأعمال النقدية ، أهمها : الراوى : الموقع والشكل – فى القول الشعرى .

د . أحمد يوسف ، مدرس بكلية آداب بنها ، وناقد ، صدرت له مؤخرا دراسة : النقد فى التراث العربى .

وليد منير ، شاعر ، صدرت له دواوين : النيل أخضر فى العيون – الرعوى – قصائد للبعيد البعيد .

د . مصطفى عبد الغنى ، صحفى بالأهرام ، حصل مؤخرا على الدكتوراه من جامعة عين شمس ببحث حول عبد الناصر والمثقفين .

رفعت سلام ، شاعر ، صدر له : إشراقات – وردة الفوضى الجميلة – المسرح الشعرى العربى – وترجمات لبوشكين وليرمونتوف وماياكوفسكى .

تصميم الغلاف للفنان : يوسف شاكر

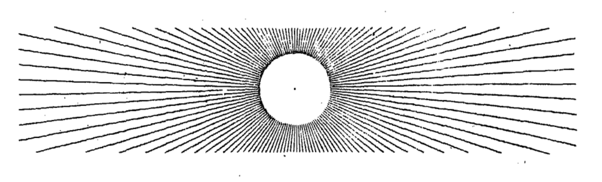
المراسلات : مجلة أدب ونقد ـــ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ـــ القاهرة ـــ مصر ت : ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر) ١٢ جنيها (البلاد العربية) : ٥٠ دولار ـــ (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادلها

☐ فى هذا العدد ☐

■ ملـف القصائـد ■

□ الحياة الثقافية □



افتتاحيـــــة

هل نجرؤ على التباهى / هل نجرؤ على الفرح ؟

فريدة النقاش

هذه واحدة من أصعب إفتتاحيات «أدب و نقد» إستغرقت كتابتها أياماً قلقة كنت فيها أسيرة حبى و معرفتى الشخصية بمعظم الشعراء الذين يضم هذا العدد أعمالا لهم ، وحيرتى أمام هذه الجفوة التى تخلقت بينى و بين عدد ليس قليل من القصائد ، و جهودى المخلصة لكى أحب هذه القصائد أولا قبل أن أبدأ فى استخلاص سمات مشتركة لإنتاج شعراء الثانينات و هو مشروع قديم لدىّ و مؤجل طالما حثنى على انجازه الشاعر الصديق أحمد الشهاوى .

هل هو مأزق الحداثة مرة أخرى ؟

ربما ، و ربما كان الأصح أن هذا الجيل لم ينتج لنا بعد أفضل أعماله ، و أن عددنا هذا هو مجرد مفتتح سيكون من الظلم البيّن لشعراء الثانينات أن نقيّمهم على أساسه . وان كان من حقهم علينا أن تجد أعمالهم منبراً لها ، و أن نقرأهم بعدالة كما تدعونا الدكتورة يُمنى العيد ، وأن نسعى لإكتشافهم إكتشافاً حقيقيا لنكسر طوق العزلة الذى يقف حائلا بينهم و بين جمهور أوسع من المتلقين . وقد تكاثفت عوامل قاسية فى صنع هذا الطوق . هى نفس العوامل التى تحول بين الشعب و بين أى ثقافة جادة و جديدة .

وما أظن أن الشعراء راضون بهذه العزلة مطمئنون إلى هذا المنفى الذى يقون فيه حلقات مغلقة دون إختبار جدى لإمكانية التواصل . ذلك التواصل الإنسانى مع العالم الذى طالما سعى إليه أراجون وهو يخوض تجاربه الجديدة .

ومنذ زمن طويل تراودني فكرة مؤداها أن إستغراق الشعر الجديد فى ذاته هو نتاج هذه العزلة ، وأنه ما أن يتوفر له وبشكل منتظم جمهور واسع متزايد إلا ويتغلب على كل صعوباته الشكلية ويصقل أدواته مستفيدا من الإستجابات المباشرة لجمهوره ؛ جنبا إلى جنب المتابعة النقدية المثابرة الحنونة والتى لم يحظ بها هذا الشعر حتى الآن وعلينا أن نعترف بتقصيرنا فى هذه المهمة ..

ليست قليلة فى هذا الشعر تلك الصور التى لا نجد لها تبريرا جماليا سوى فى توق الشاعر الى الكشف عن مهارات تخيلية ولغوية تعينه على خلق صور خالية من المعنى وبالتالى من الحياة ، عاجزة عن تحريك وجدان المتلقى مغلقة على ذاتها قد تلفت النظر بغرابتها وتصدم ، لكنها لا تملك قوة الإيحاء والإلهام لأنها ببساطة خالية من الروح ، عاجزة عن تقديم انعكاس حى للواقع « فالواقعية وحدها تبدع صورا وفقا لقانون الضرورة والاحتمال بحيث تتبدى عملية الإنعكاس وإعادة التركيب صادقة موضوعيا على مخاطبة الوجدان المشترك وخلق هذا التواصل » .

وليس أدل على حالة الفقر الشائعة فى بعض هذا الانتاج من أن الضمير السائد والغالب فيه هو ضمير المفرد المتكلم الذى لايجعلنا نتفاءل كثيرا بانتقال شعراء الثمانينات الى الملحمة سريعا بعد أن استبد بهم الغناء، وقطعوا وشائجهم بالكلاسيكيات ، إذ يفضلون أن يقرأوا بعضهم بعضا .

إن هذا الصوت المفرد لايساعد كثيرا على إغتناء العمل الفنى رغم أنه لاشك قادر على إعطائنا قصائد جميلة ولحظات مشحونة وبعض أبيات أصيلة ... وبهجة خاطفة شحيحة تجعل قراءة عددنا هذا متعة جمالية عالية .

وبوسعنا أيضا أن نكتشف حالة من الانغماس فى الجسد والتمحور حوله ، بينما يخلق الذعر من صعوبات الحياة وانحساراتها مناطق سوداء موحشة وحزنا عميقا وهلعاً دائما من الطعنات المفاجئة .

ولشعر الثمانينات مصادره الغنية من التاريخ والأساطير والدين والثقافة الشخصية والتجارب الذاتية المريرة ، ومن مفرداته المتكررة : البحر والنار والجدران . ومن جهوده ثمة دأب على اكتشاف المناطق الجديدة واقتحام بعض من المسكوت عنه فى العلاقات الاجتماعية والانسانية حيث يتحول القلق الاجتماعى الى قلق وجودى يرتبط بتراجع اليقين المريح ، وقد تأجلت الثورة .. وأصبح كل مايقترب بها مرشحا للسقوط فى الدعائية فتحولت الى ورد وبرق ومروج وخيول وآهه طويلة .

كذلك بوسعنا أن نلمح تشكل عملية بالغة التعقيد والكثافة للسيطرة على واقع مشتت والامساك بقانونه ، وإعادة ترتيب شظاياه فى ايقاع داخلى — أساسا — للصور ، ينتظم فى كل حالة طبقا للخصائص الذاتية للشاعر وأدواته .

يعيد الشاعر الجديد إكتشاف العادى والشائع ويرد له حقيقته وطزاجته الأولى وهو يحتج ضمنيا على كل تزوير . وكل تزوير هو قرين الروح التجارية الاستهلاكية التى تحركها شهوة

التملك ، وهو بذلك يتوفر على قوة أخلاقية كامنة ، قوة تصله بالعالم الجديد المرجو الذى تختبىء نيرانه تحت تراب كثيف .. وتقاوم التراب ..

* * *

هل شعراء الثمانينات كما تقدمهم هذه القصائد هم شعراء اجتماعيون ؟
أعرف جيدا أن الشعراء سوف ينزعجون من هذا السؤال ، لأن هذه الكلمة « اجتماعى » ظلت مقرونة فى ساحة النقد ولزمن طويل بما هو جامد وشعارى وخطابى ، حتى ان جماعة « إضاءة » أو شعراء السبعينات قد أخذوا ــ وهم يعلنون انتماءهم لهذه المدرسة بصوت خافت ويصيحون بنقدهم لها ــ أخذوا يبحثون عما أسموه « بالقصيدة الحقة » المتحررة من كل شرط مسبق وكأنما اجتماعية الفن هى قيد وليس أفقا مفتوحا بلا حدود ...

أما الاجابة على السؤال فهى : نعم شعراء الثمانينات إجتماعيون ، ولكن بالمعنى الذى يخافونه بالضبط ، أى بالمعنى الاختزالى الذى يضعهم أقرب مايكون الى الجمود والشعار رغم صياحهم ..

وفى ظنى أن هذا الاختزال هو نتيجة طبيعية لصراع محتدم فى داخلهم وفى ساحة الشعر معا ، بين موقفهم وانتمائهم الطبقى للكادحين بعامة من جهة أو بين سلطة الحداثة الشكلية التى كبلتهم من جهة أخرى .

هذا بينما تنتظر الواقعية الاشتراكية من هؤلاء الشعراء تحديدا أن يبثوا فيها وهج روحهم وقلقهم المبدع وأن يطوروها بعد أن أثبتت أفضل نماذجها أنها تتسع لما هو نفسى وخيالى ، ولما يعتمل فى الوعى واللا وعى ، بجلال الطبيعة وتقلباتها وأسرارها وبهجة اكتشاف هذه الأسرار ، وقد تخلق مثل هذا الشعر النموذج على نحو عظيم حين كانت الخلفية الفلسفية لمبدعيه واضحة وموقفهم من الحياة تقدميا مثلما كان حال ناظم حكمت وأراجون ونيرودا وإيلوار وبريخت ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد .. وبدر شاكر السياب وآخرين ..

وان الخلفية الفلسفية لغالبية مبدعينا واضحة وموقفهم من الحياة تقدمى .. ولكن تبقى مسافة قائمة بين هذه الحالة وممارستها ، بين الفكر والواقع ، وهى مسافة مازالت قائمة بقوة فى غالبية هذا الانتاج الشعرى لأن التخلص من قبضة الفلسفة المثالية بصورها المختلفة ليس عملية إرادية فقط ، ولكن لها جانبها الموضوعى الذى يرتبط بالتطورات فى واقع الحياة وبمدى نفوذ القوى الاجتماعية حاملة الثقافة الجديدة والفكر الجديد .

* * *

ان تطور الشعر الجديد بالامكانيات الشابة المتوفرة له ، وبالمواهب الجديدة التى تتقدم الى ساحته بانتظام سيظل مرتبطا أيضا بحل عدد من المسائل النظرية فى الفكر الجديد كله ، هذا الفكر الذى يواجه كل أشكال الحصار العملى والدعائى وهو حصار لم ينج منه الشعراء . والمسألة الرئيسية

نظريا هى فى ظنى ضرورة تخليص النظرة المادية للعالم من التشوهات المثالية بكل تجلياتها ، وهو ماسوف يعنى على صعيد الممارسة العملية ـــ بما فيها كتابة الشعر ـــ إسقاط كل الأوهام . وأقول ذلك لأن بعضا من هذه الأوهام تقف بين الشعراء الجدد وبين الواقعية .

وأول هذه الأوهام هو الخلط بين مفهوم التفرد الداخلى لكل مبدع أصيل والمفهوم المثالى عن « الالهام » ففى العملية الابداعية تترك الذاتية خصائصها على العالم الموضوعى فيتخلق تفرد كل شاعر فى لغته ومعالجته وتركيباته ؛ إذن فقول الواقعية بموضوعية الفن لايتطابق بحال مع إلغاء ذاتية الفنان كما أن ذاتية الفنان ليست الهاما مثاليا وانما هى ممارسة واجتهاد .

« ان الفعل الابداعى ، الموجه لحل مهمات مطروحة موضوعيا وقيمة إجتماعيا ، إنما يتحقق ، فى الوقت ذاته ، فى صورة عملية تحقيق للذات ، تستجيب للمتطلبات الداخلية العميقة (الرسالة) . وفى مجرى الابداع يجرى عادة حشد لإمكانيات داخلية (الخيال ، الذاكرة) ، لم يكن وجودها يخطر ببال المرء . ولذا فإنه بنتيجة الفعل الابداعى ، يعرف شيئا جديدا ليس فقط عن العالم الخارجى ، بل وعن ذاته أيضا .. »

هذا بعض من تعريف المعجم الفلسفى المختص للإبداع الذى يواصل قائلا فى نقد المثالية « وغالبا ما يأتى الابداع أشبه بولادة المرء من جديد ، بكل مايرافق ذلك من أوجاع وأفراح (الوحى الابداعى) ، وتبالغ النظريات المثالية فى هذا الجانب من الابداع ، فتصور الكشف الإبداعى حلولا لمبدأ متعال ، (الألوهية ، المطلق ، الارادة الكونية) فى الانسان ، أو استيقاظا لقواه النفسية اللاشعورية ، ولذا فليس من المستغرب أن معظم المذاهب المثالية ترى أن الشرط الرئيسى للإبداع هو حالة الفرد السلبية الانفعالية ، وإصغاؤه لنداء القوى الغيبية ...الخ » .. هذا النداء الذى تطرحه النظرية الواقعية فى الفن أرضا وتجره من علياء التحليق الانفعالى الى النظام والرسالة والدور .

أما النظره المادية للابداع فتراه على النحو التالى : « توتر شديد ، فلحظة الكشف الابداعى تأتى بعد اشتغال منظم ودائب بالمشكلة ، لايختلف من حيث المبدأ عن سائر ألوان العمل المخطط » .

العمل الابداعى اذن فى نظر المادية أى الواقعية هو انتاج ، عملية انتاجية ، مثل سائر أنشطة الانسان يحتشد فيها العقل والوجدان واليدان « ويمكن القول أن الشرط الأكيد للابداع هو تكديس معين للاخفاقات الابداعية ، وأن الشيىء الرئيسى فيه هو التحليل النقدى لهذه الاخفاقات . ففيه تستبعد التصورات والأساليب غير المثمرة » .

واذا توقفنا قليلا أمام تعبير التصورات والأساليب غير المثمرة هذا ، فسوف نجد أن المبدع حين يقوم بالاضافة والاستبعاد عبر هذه النظرة النقدية لعمله لايتوقف فحسب عندما يوفر لهذا العمل الاتساق والتكامل فى علاقاته الداخلية ويحفظ له ايقاعات منسجمة ، وانما هو ينشد أيضا وفى ذات الوقت خلق ذلك التواصل مع جمهور المتلقين عبر التصورات والأساليب التى تبعث من أعمق الأعماق ماهو مشترك ، وعلى أساس هذا المشترك الذى يخاطبه الفنان على أصعدة متباينة تتعدد

بمدى خصوبة عمله يكون بوسعه أن يبلغ رسالته تلك التى كانت كافية فى صلب التخطيط الأولى لعمله والتى تتحدد وفق موقعه الاجتماعى واختياراته الفكرية وثقافته بما فيها معرفته بالتراث وموقفه منه ... الخ .

وما من عمل فنى كبير قادر على البقاء عبر تقلبات الزمن الا وكان محملا بهذه الرسالة . لذا فإن قول بعض الحداثيين بتحرر الشاعر من كل ماهو مسبق والبدء دائما من نقطة الصفر فضلا عن أنه على الصعيد الواقعى غير صحيح لأن الابداع ليس لحظة إنبثاق مجهولة المصدر إلا فى قول المثاليين ، فإنه يفقر عالم الفنان إفقارا متعمدا ويغلقه على ذاته الخالصة وينزع عنه « الفاعلية العملية الهادفة » .

ولابد ان نتوقف قليلا أمام مفهوم « الفاعلية العملية الهادفة » أى وظيفة الفن التى تشتبك من تخوم كثيرة مع الأخلاق والسياسة مع إمتياز تتوفر عليه خصوصية الفن ، وهو أنه يؤدى وظيفته تلك جماليا بعملية الخلق وإعادة الخلق الدائمة للمثل الأعلى ، وليس هناك فن حقيقى دون مثل أعلى ، وحتى فى أكثر الفنون تجريدا ، وهى الموسيقى ، ثمة مثل أعلى فى هذا التناغم الشامل والانسجام الداخلى العميق الذى تخلقه الموسيقى العظيمة بكلية الحركة والجيشان الداخلى فيها وصعودها المتواتر الى ذرى الاتساق الكامل بين الانسان والطبيعة ، الانسان الذى إرتقى بالطبيعة وخلق من جدل عناصرها وعيه وبنى مثاله الذى يظل فى حركة تغير دائمة .

الجمالى ليس حالة مستقلة عن المجتمع ، مع الاقرار الذى يتفق عليه الجميع وهو أن للفن وللفكر فى منظومة البنية القومية للمجتمع استقلالا نسبياً عن القاعدة المادية أى الاقتصاد ، ولكن القائلين بالجمال الخالص يسقطون هذه النسبية فى الطريق ويقتربون من أرض المثالية رغم نقدهم لها ليشكل المثل الأعلى الجمالى فى وعى الفنان منقولا ـــ بطريقته ـــ عن صراعات المجتمع وعن المثل العليا فيه والتى تحملها طبقة أو طبقات ذات مصلحة فى التغيير للأفضل .. سواء كانت هذه المثل العليا جنينية أو ظاهرة . والفن الواقعى يستطيع وحده ولأنه واقعى أى صادق موضوعيا أن يكشف عن الجنينى ويبث فيه روحا اضافية بإعادة تشكيله ، حيث يقوم الفن فى هذه الحالة بدوره الملهم والمحرض فى حياة الطبقات الصاعدة تاريخيا .

إن الفنان الواقعى الصادق موضوعيا يستطيع وحده أن يحرر الجمال من براثن التجارة والوحشية والتكالب الذى يخلقه التقاتل على أرض الملكية الخاصة ليرد هذا الجمال فى الواقع الجديد مكتسبا خصائصه الجوهرية لافحسب الى الناس والطبقات صاحبة المصلحة ، وإنما لهؤلاء الذين تتعارض مصالحهم الاجتماعية مع المثل الجديدة ، لأن الجمال المحرر بوسعه أن يدفعهم بقوته الهائلة لاعادة النظر فى ضيق الأفق الانسانى الذى تمثله الملكية الخاصة بأنانيتها وتوحشها . وان مثل هذا الجمال ليكشف على نحو ساطع زيف المثل العليا التى إرتبطت بالتملك ، الذى هو قيد على التفتح الانسانى ؛ قيد إكتشفه فلاسفة وفنانو التنوير العظام وإصطدموا به ليفتحوا الباب واسعا أمام مثل الاشتراكية وأهدافها .

* * *

سوف يبقى ان هذا الجيل لم يستوعب بعد — بحكم سنه — الثروة الثقافية المتوفرة بحيث تتفاعل معها حساسيته ومواهبه ليستجيب بأفضل صورة لمتطلبات حياتنا وعصرنا . وهو مرشح لأن يفعل ذلك فى مستقبل الأيام حين يتخلص فى التجربة والثقافة من بقايا النزعة المثالية ، ويهب كل طاقاته الإبداعية لإعادة اكتشاف الواقع والتوغل فيه وخلقه مجددا فى الشعر ، حتى يكون هذا الشعر قادرا بجدارة على أن يلعب دوره فى حياتنا الجديدة ، فيستجيب لأعمق الحاجات الروحية للقوى الاجتماعية الناهضة والتى تدق الأبواب بقوة الآن ، ويخلق نضالها إمكانيات بلا حد لولادة جماليات جديدة تحمل سماتها وطابع أشواقها ومثلها العليا وإنسانيتها الجديدة التى يصبو اليها الشعر الجديد .

وفى ظنى أن الالتحام الواقعى بين الشعر الجديد وهذه القوى ، هو أحد الشروط الجوهرية للصدق الموضوعى الذى سيكون كفيلا بزلزلة الأسوار بالنشيد .

يقول ماركس فى الايديولوجية الألمانية :

« إن مسألة ما إذا كان يمكن أن تنسب حقيقة موضوعية الى الفكر البشرى ليست مسألة نظرية بل عملية ، فالانسان يجب أن يثبت فى الممارسة حقيقة فكره ، يعين واقعية هذا الفكر وقوته فى هذا العالم وفى هذا العصر . ان الجدال بشأن واقعة أولا واقعية فكر منعزل عن الممارسة مسألة مدرسية صرفة » .

وما عاد يكفى السحاب

لكن نكتب الشعر ..

ويستحيل أن تظل كل الصراعات الكبرى فى واقعنا وفى عصرنا دائرة فى داخل الذات الشاعرة مهما يكن عمقها وجمالها وغنى مشاعرها وخيالها ..

ان « لاتصالح » لأمل دنقل لاتستمد قدرتها على البقاء والتأثير المتجدد فى حياتنا وأذواق أجيال متتالية من المتلقين لأنها فحسب قصيدة سياسية تنطلق من موقف واضح ومبدئى من الصراع العربى الصهيونى ، فهناك قصائد كثيرة تنطلق من ذات الموقف ، ولا لأنها تنهض على بناء ملحمى يضفر الايقاع بالأساطير وبالتراث الشعبى حيث تتداخل المستويات وتولد ما لانهاية له من المعانى ، وإنما لأن « لاتصالح » هى إضافة لكل هذا تنطوى على وعى عميق بالاتجاهات الرئيسية للعصر وتشتبك معها حيث تتقدم الشعوب مبدعة أساليب شتى للدفاع عن حقوقها فى مواجهة الطغيان والظلم .. فى مواجهة الامبريالية والاستغلال . بالرغم من العثرات المؤقتة هنا وهناك .

وبالرغم من كل ذلك فإن الشعر الجديد — فى أفضل نماذجه وأكثرها تكاملا — جنبا الى جنب مع القصة القصيرة والرواية والكتابات النقدية والسينما الجديدة ، تؤسس بجدارة لثقافة ناهضة جديدة .

* * *

ومع ذلك يبقى إن الرسالة الأخيرة لهذا الشعر الجديد تملؤنا بالغضب رغم أنها تتضمن فى نفس الوقت دعوة للهروب والاستغراق الصوفى فى الذات بحثا عن خلاص شبه دينى ، وحتى لو إتخذ

هذا الخلاص طابعا دنيويا احتجاجيا فهو يتعامل مع اغتراب الانسان فى المجتمع الرأسمالى كأنه حالة قدرية لامفر منها ، أبدية وخالدة بما يعنى خلود المجتمع الذى ولدها والذى ولد الاغتراب ... وهذا الأثر بالذات هو وليد الصراع الناشب فى هذا الشعر بين النظرة المثالية الذاتية والنظرة المادية الموضوعية التى لم تحظ بعد بالغلبة ، وحيث لايزال التوحد شائعا بين الشاعر والانكسار ، بينه وبين الهزيمة ، هذا التوحد الذى يفضح رغم عذوبته المفعمة بالشجن تجذر النظرة المثالية الدينية للعالم .. الكل فى واحد .. هزيمة طبقة هى هزيمة لكل الطبقات .. انهيار فكرة هو انهيار لكل الأفكار .. فلاتبقى هناك طبقات تقاتل ، ولاتبقى هناك أفكار تقاتل .

صحيح .. لابد أن يتهم بالجنون ذلك الذى يجرؤ على السير مختالا ليقول : بلى انها هزيمتهم وليست هزيمتنا .. إنها ذلهم وليست ذلنا ، فحقيقة الأمر أننا جميعا ، شئنا أم أبينا ، كنا شركاء فى الحلم الذى أسقطته هزيمة ٦٧ وكنا شهودا على السلام المزور الذى جر علينا الحرب الطائفية فى لبنان وخذلاننا للحجارة ... كنا معجونين .. ومازلنا بالايديولوجية الواحدة الموحدة .. وكنا ضحاياها ..

بماذا نتباهى إذن ؟ أ بالقدرة على احتمال العذاب وقد استباح الطغيان الأجنبى والمحلى كل شيىء ، فتركنا الأطفال وحدهم .. نمد اليهم أيدينا من قلب الألم وصوتنا لايصل ، يستغيثون بنا من الاختلال فلا نغيثهم ، ومن قبل استغاثت بنا بيروت ــ ومازالت ــ ونحن نتفرج أو نجتر الألم ، حتى وان كان لنا شرف الانخراط فى صفوف الذين يناضلون من أجل تغيير العالم .. فهل ... هل نجرؤ على التباهى .. هل نجرؤ على الفرح ؟ .





المسألة الشعرية

د . يمنى العيد

فى زحمة المشاكل ، وكثرة الطروحات ، ترانا ، أحياناً ، نتراجع إلى حدود الأسئلة الأولى ، نعيد النظر فيها لنعيد صياغتها ، علّنا نقيم المسافة الكافية مع موضوعنا ونرى إليه فى ضوء جديد .

لقد كثر الكلام على الشعر العربى التى تعاصرنا كتابته ، واختلط الأمر فيه حتى بتنا نتساءل ، ومن موقع محق : ما هى مشكلة هذا الشعر ؟

تبدّد وضوح المشكلة بدل أن تتصل ، بالتناول المتعدد ، إليه . وربما ازدادت المشكلة غرقاً فى الغموض ، والتبس الكلام حولها ، فبدا الخلاف ، أحياناً ، لا على الشعر ، بل على مشكلته . كأن المشكلة غدت تحديد المشكلة :

أين هى مشكلة الشعر وكيف تتحدد ؟

يبدو السؤال سؤالا فى المنهج ، أو هكذا صار . ليكن . أليس الوصول الى معرفةٍ هو أولاً ، وقبل كل شيء ، تحديد سؤال المعرفة ، أى تحديد مشكلتها :

ما هى مشكلة الشعر إذن ؟

لسنا نحن الذين نسأل ، بل هو سؤال أبرزه البحث السائد فى المسألة الشعرية حين تجاوز ، هذا البحث السائد ، الشعر إلى ما هو هويته وكانت المتاهة ، وكان الخلاف على الأصالة والحداثة ، على الأنا والآخر .. ومن ثم كان البحث عن المنشأ والانتماء ، عن النص الأول والعلاقة به تماثلاً أو اختلافاً ، ربطاً وتأويلاً .

قاموس من المصطلحات يتكشف لنا عن نظرة تضع المسألة الشعرية بين طرفين من العلاقة :

– العلاقة بين الماضى والحاضر .

– العلاقة بين المركز والأطراف ..

وفى كل علاقة بدا طرفاها كليين ، متعارضين فى تقابل خارجى ، كأنهما مطلقان ، أو كأن كلا منهما يستقل بذاته ، ويتجوهر بنفيه الآخر .

هكذا يكون فى طرف : الأصالة ، الأنا ، الذات . وهو ما يشكل الهوية .

ويكون فى طرف آخر : الحداثة ، الآخر ، الموضوع . وهو ما يشكل اغتراب الهوية أو استلابها .

طرفان يوضع الشعر (بشكل خاص فى حين هو ثقافى) بينهما فى الحث أشبه بما يكون بالمقاضاة التى يشوبها طابع أخلاقى (دينى) حيناً ، وحقوقى (سياسى) حيناً آخر .

هكذا وبدل أن يمارس البحث قراءة عادلة للشعر ، يمارس محاكمةً لا تعنى الشعر بقدر ما تعنى الفكر الناظر فيه .

جُرِّح الشعر ، قُطِّع جسده فى خلاف حمل الشعر ، كنص على طرح أسئلته :

هل هوية الشعر هوية جاهزة تنتسب الى زمن واحد محدود ؟

هل هوية الشعر تلتزم بمرجعية واحدة محدودة هى الماضى (التراث) أو هى الآخر (الثقافة) . أو هى الحاضر ، أو الذات ، أو الأنا ، أو ما هو ضدهما أو غيرهما ؟

أم أن الشعر ، كما الأدب والفن وغيرهما من ظواهر التعبير المشغول بأدواته وتقنياته المتنوعة والمتطورة ، هو ما ينسج أزمنته ليبدعها زمناً له ، وما يحول مراجعه ليصوغها حضوراً له ؟

أليس الشعر كثافة الزمن يولد فضاءً للتخيل ومساحة للقراءة ؟ أو ليست هويته هى عالمه الناهض قولاً متميزاً ، شكله يتحرك لغةً ومعرفةً بالعالم فيه !

هل تقوم العلاقة بين الشعر وما هو غيره ، أم تقوم فيه بنيةً تقول !

فى القول الشعرى نفسه ، فى القول من حيث هو زمن نقرأ فيه الأزمنة ، ولغة نقرأ فيها عالماً ، نرى إلى مشكلة الشعر . نرى إليها فى حدود العلاقة فيه بين قول وقول ، بين قول يقمع وقول يحرر ، أو بين هوية تنتمى فيه إلى « قول قامع » أو تنتمى إلى « قول محرر » .

والقول حركة تتوتر ، تنسج مسرح أصواتها ، وفضاء رموزها ، وتقيم حدا للعلاقات بين هوية هذه الأصوات ، لا على أساس تعددها — بل على أساس اختلاف **موقع نطقها** .

والحد خفى عليه ، حين نكشفه ، نرى الى هوية الشعر ، هوية الكلام له ، هوية النطق والحرارة للصوت ، أو للأصوات ، هوية الولادة لقولٍ يحاول الولادة من قمعه ويعيش ، شعراً ، مأساة هذه الولادة وتمزق حضورها البهى . والحضور لغة تشرِّع نوافذ الرؤية ، وتحرك مدارك المعرفة وقدرات التملك ، فتدعونا لنشاركها لحظة تعبير مكبوت ورعشة ضوء هارب .

على حد الاختلاف والتناقض بين قولين تولد هوية الشعر فى زمنه الذى يعيش . وعلى هذا الحد تنهض لغة اختلافه وتميزه فنرى الى مشكلته فيه . فى الشعر وليس معه من خارج . نراها فى العلاقة فيه وليس فى العلاقة له مع ماضٍ ، أو مركز ، أو ذات ، أو آخر . فالشعر ، — ككل فن — هو حضور عالم ، مراجعه فيه حضورٌ يميزها الشعر فى زمنه ، وتميزه فى لغته . والشعر ، ككل قول فنى ، يحمل مشكلته حداً فيه يطلب نمط حركة ، ومنطق علاقات بين العناصر المكونة له .

لكن .

لماذا كل هذه المعركة حول المسألة الشعرية ؟

أو ، لماذا يوضع الشعر فى رأس قائمة المشاكل الثقافية عندنا كأن لا ثقافى سوى الشعرى .
أو ، كان الثقافىّ مازال يستمر ، فقط ، بالشعرى ؟

يدعونا هذا الأمر الى التأمل ، وربما قادنا التأمل الى أن نتوقف ، ولو قليلاً ، عند معنى حمله الشعر ، وعاناه ، ثم استعاد مكانته ، وبشكل واضح ، عند بعض النهضويين ، عنيت ، بهذا المعنى ، أن يصوغ الشعر قوله وكأنه صادر عن مرجع غيبى — علوى أو سرّى .. مما يخوله فعل السيادة فى الثقافى أو فعل السطوة فى الثقافة . كأن فاعليته هى الأولى ، أو العليا . والاتجاه لها واحد : من المرجع العلوى الى من هم فى موقع الأدنى ، فى سيد الكلمة الى من عليه العمل بموجبها ، أو من المرشد العلوى ، من الواعظ ، الى القطيع .

هذا المعنى أميزه ، أو أميزه عنه ، الملمح النبوئى ، أو الحلمى ، الذى يمد الشعر بنبض حياة ، وطاقة توتر ، وزخم تطلع الى المحتمل لتبينه ، والى المجهول بشوف صياغته فى الصورة الأجمل .

ما عنيت بهذا المعنى الذى حمله الشعر وعاناه ، شيئاً آخر يرتبط بمسألة الفاعل كبدء ، وبمنحه صفة السرية والاطلاق ، وتمظهره كداع رسولى ، أو كراع ، يمسك بيد الناس ليرشدهم فى الثقافة أو ليهديهم — أو ليسوقهم إلى ما هو ، فى نظر الفاعل الأول ، بوابة خلاص .

ولئن كان الفاعل الأول ، هو الناطق الأول ، أى مصدر اللغة ، أو العلم ، أو المعرفة ، فإن المعانى هى منه ترثها الثقافة والشعر كلمتها الأبرز ، إليه توكل مهمة التوصيل ، فله القول ، والناس مخاطبيه .

وقد لا يختلف الأمر كثيراً عن ذلك حين يجرى الكلام على مسئولية الشعر ، أو على التزامه بالتوجيه . فتحميل الشعر ، بخاصة (وربما الأدب بعامة) مسئولية عليا (ولا أقول مجرد مسئولية) . ربما عنى ، ضمناً ، معادلة الشعر بالكلمة كمصدر أول ، كأنه ، إذ ذاك ، البدء ، منه النطق الأول ، والمعرفة ، أو القراءة الأولى .

هل أن وضع الشعر فى رأس قائمة المشاكل الثقافية (وليس كواحد منها يفسره هذا المعنى الذى نقول بأن الشعر حمله ؟ أمازلنا نرى إليه كبدء فى الثقافى، كنطق اول — كا الآلهى ؟)

نشير ، فى المناسبة ، الى ان العرب فى الجاهلية اتهموا النبى بالشعر ، عادلوا النبوة بالشعر ، ولم يكن ذلك ضد الشعر بل كان تفضيلاً له بحكم أوليته .

ثم نزلت الآيات لتقيم الحد بين النبوة والشعر ، لا على أساس سماوية الأول ومادية الثانى ، بل على أساس المصدر الآلهى أو الروحى الملائكى ، الخير للأول ، والمصدر الشيطانى الشرير للثانى .

إذن ، المسألة لها جذورها فى التاريخ ، وليس فقط فى ما يتعلق بشعرنا العربى ، بل بالشعر الذى عرفته شعوب عدة ، وفى عصور مختلفة من حضاراتها القديمة ، وهى جذور ترق إلى زمن كان الشعر فيه مازال لقمة يتوسلها الناس للسيطرة على الطبيعة .

لكن ما معنى إثارة هذه المسألة فى سياق الكلام على مشكلة الشعر العربى الحديث .

ربما ورددت دعوة القارىء للمساهمة فى النظر معى فى تساؤلاتى التى دفعت بها إليه قبل أن تجد لها صيغة البحث عندى ، علنى أجد فى مساهمته ما يثرى بحثى المأمول ويساعده على التبلور .

وربما وددت ، فى الوقت نفسه ، أن ألمح إلى مستوى آخر ، أرى أن نطرح عليه المسألة الشعرية ، فنصوغ سؤالاً على الاسئلة ، أو سؤالاً يسأل الأسئلة عن معنى الهوية فى الزمن والتاريخ ، وعن معنى الحداثة فى اختلاف الرؤية تناقضاً بموضعها داخل الشعر : .

كيف يرى الشعر إلى العالم ؟

هل يرى إليه من موقع له خارجه ، موقع فوقى ، فيسوس العالم من عليائه إرشاداً وهداية ..

أم أن الشعر يرى إلى العالم فى موقع له فيه ، فيحاوره ويعيش علاقة تفتحه معه ، به ، وفيه ؟

ونحن لو أردنا طرح سؤالنا هذا فى اطار معرفى لقلنا :

هل يستمر شعرنا العربى الحديث بالمعرفى نفسه ، أو ، بالهوية المعرفية نفسها ، فيتحدد كنطق أول مرتبط بمرجعية أولى ، ليبقى أبداً صبوة للتماثل بها ؟ أم أن حداثة شعرنا العربى تقوم على نقض هذه الهوية ، المتجوهرة بذاتها ، أيكون له نطفة البشرى ، ولتكون له مراجعه الحية المولودة فى تاريخ الزمن ، فى حياته ؟ أى ، هل حداثة شعرنا تتحدد كاستمرار بالمعرفى نفسه ، أم أنها تتحدد كقطع معه فتولد ، على حق هذا القطع ، هوية حداثته ؟

علما بأن الهوية ليست مجرد معنى يعلنه الشعر ، ولا مجرد رؤية ننسبها اليه ، أو ينسبها هو لنفسه ، بل ان الهوية بنية قول . بنية تعانى انتقالها من واحد هو الصوت الذى يحكمها ، فى سماته الوعظية والتعليمية ، من رومانسيته الخاوية ، ومن ثنائية العلاقات التى يقيمها فى التقابل والمخاطبة على أساس المعنى المبتوت (ربما فى انحيازه الواضح له)، والجواب المحسوم (وإن فى لغة الخفاء له) .. من هذه البنية ، ومن هويتها كقول ، الى بنية أخرى لها هوية القول النقيض .

بالامكان ان نرى امثلة لهذه المعاناة ، معاناة انتقال البنية الشعرية فى نمط الى نمط آخر له هوية القول الشعرى النقيض ، ثمة نصوص فى شعرنا العربى الحديث تعبر عن ذلك . ولئن كنا هنا غير معنيين بتناول هذه النصوص ، أو بالتوقف عند بعضها ، فإننا نكتفى بالاشارة الى بعض ما يميزها كنمط .

أبرز هذه المميزات الطابع الدرامى الذى يتمثل كصراعية فى حركة انبناء القصيدة . ما يستدعى الدرامية هنا هو تراجع صوت المتكلم كصوت مهيمن ، أو كصوت واحد علوى فاسحاً مجالاً لأصوات أخرى بأن تتقدم – لا كتعدد – أو كتنويع شكلى على صوته ، بل كمواقع تحكمها معاناة ولادة الرؤية النقيض .

تتداخل الأصوات ، تتمسرح وتتوهج صوتاً فى أصوات ، أو أصواتاً فى صوت ، وهى فى

تداخله تعيش شعرياً واقعاً يعيشه عالمها . صوت المتكلم هنا ليس خارجاً ولا داخلاً ، بل هو نهوض ، بالشعرى ، كفضاء . إنه اللاخارج دون ان يكون الداخل . فالفضاء الشعرى هو عالم . والداخل ليس داخلاً إلا نسبة لخارج ، فأين يمكن أن يكون هذا الخارج حين ينهض الفضاء الشعرى عالماً بكل الأصوات/المواقع فيه ؟

لا خارج فى مثل هذه الحال إلا الغيبى ، المرجع الأول ، البدء ، الفاعل المطلق الذى يتحرر منه الشعر الحديث حين يتقدم نصه كبنية مسرحها العالم ، أو كبنية تنطق فيها أصواته ، وتتحرك بمنطق حركته لترى الفعل المعقد فيه ، الفعل الصراعى الناطق بالمأساة فيه .

يتكوكب النص الشعرى الحديث ، لا كمجرد شكل يستدير ، بل كفضاء زمنه ليس زمن الأصوات فى تواليها ، أو زمن الصوت فى خطيته والذى يرى من عليائه ، من خارج وهمى (ليس هو فى حقيقته سوى مصدر يربطه بالآلهى) الى المخاطب ، أو الى كتلة الجماعة ، العالم الذى هو خارجه ، والذى هو موضوع الارشاد والهداية .. بل إن زمنه هو زمن أصوات ، تقف على أرض لها ، متداخلة فى الحوار ، فى الرؤية ، ولأنها معنية بهذه الأرض فهى تحاور ، تسأل ، تنتقل وتصوغ الأزمنة صياغة ينبع القول فيها من اختلافه ، من نقضه ، من تحرره .

تعاد صياغة الأزمنة لا تكراراً ، هكذا يولد الماضى ، ومن موقع اختلاف النظر اليه ، حاضراً ، كما يولد النص كبحث عن نطق المكبوت وحرية لغته وهو لهذا قد يتسم بملمح اليومى ، أو الواقعى ، أو الحلمى أو الرمزى أو الأسطورى .. لكنه لا يطابق اليومى أو الواقعى ، أو الرمزى أو الأسطورى .. ذلك أن النص هذا يؤلف شعريته فى كسر علاقة التطابق مع المرجعى له . يكسر العلاقة ليقاوم نفى المرجع له ، ليتحرر فى تماثله به ، من غيابه فيه . ضد قمعه يولد نقيضاً لقول يقمع ، أىّ يولد قولاً يحرر .

هكذا ، وفى حدود الفارق بين قولين لهما حضورهما فى بنية زمنية واحدة : قول يقمع ، من حيث هو هوية ، أو مرجعية ثقافية (سياسية أو ايديولوجية ، فى الماضى أو فى الحاضر ..) وقول يتحرر أو يحرر ولادته . فى هذه الحدود يبرز اكثر من صوت فى النص . فالقول لم يعد هداية وإرشاد ، بل غدا معاناة تتداخل فيها الأصوات متمحورة على حد ولادة القول النقيض . على هذا الحد تضاء بؤرة درامية ، تشع الدلالة ، يتوهج نبض اللغة وتولد الشعرية بهويتها المختلفة .

يكسر النص الحديث علاقة الإحالة على مرجعى يعاند قوله ، كقول نقيض . ويجهد المرجعى القامع ليستمر ، فى حضوره ، بالمعرفى له ، فينهض النص الحديث كمسرح للنطق يصارع ، شعرياً ، أى بنائياً ، هذا المتحجر بقوله ، بمطلقه ، المختزل لكل نطق .

يتمسرح النص الشعرى محاولاً نطقاً له ليس ضدياً يستبدل **الأول بأول آخر** ، بل يشرّع منافذ الولادة لأكثر من نطق شعريته هي هنا حركة انبناء ، حركة لغة ، هي نفسها حركة قول ينهض تفاوتاً ، أى اختلافاً ، أى نقداً ونقضاً .

ألا يقودنا هذا ، ولو جاء أسئلة وتلميحا ، الى طرح مشكلة الشعر فى حدود القول له ؟

ليست حدود القول بين ماضٍ وحاضر ، أو ذات وآخر ، أو أصالة وغربة ، بل هى فيه بين أن يحرر ويرفع الحجب عن النظر فيرى ، وبين أن يكتفى بتبديل الستائر الحاجبة والألفاظ القامعة .

وما نقوله يستند الى مجموعة من النصوص الشعرية العربية المتميزة والتى تشكل بعضاً من شعر هذا الشاعر أو ذاك ، وليس ، بالضرورة ، كل شعر هذا الشاعر أو ذاك . ذلك أن الشعر الحديث يعيش تجربة حداثته مما يجعل شعر الشاعر الواحد متفاوتاً بالنظر الى معنى حداثته هذا .

يعيش الشعر العربى تجربة حداثته كقطع وانتقال . يعانى تأصيل الشعرى فى هويته البشرية لتكون ولادته أبداً أمامه لا وراءه . وعليه هل يبدو مقبولاً طرح مشكلة الشعر والنظر فيها فى حدود ولادته هذه ؟

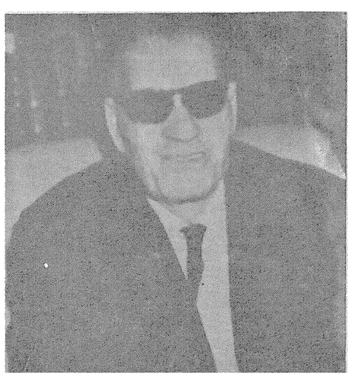


نقــد الشــعر
دراســة فى المنهــج

دكتور / احمد يوسف على

مع ازدياد قوة التحدى الحضارى من جانب الغرب المتقدم حضاريا وعلميا وعسكريا ، ومع وجود الرغبة القوية فى البحث عن هوية وجود الشخصية العربية الاسلامية ، يصبح الارتداد الى التراث ملاذا قويا يجد فيه المرتد أمانا وسكينة يفرضهما الماضى بهدوئه البعيد ، وهمومه العذبة . والعودة الى التراث عودة محمودة اذا كانت تفرضها هموم الواقع المتواصل مع ماضية حوارا وتطويرا وتصبح هذه العودة فى نفس الوقت ، عودة مرذولة اذا كانت هروبا من هموم هذا الواقع . وقضاياه الراهنة[1] .

وأحسب أن التحديات المتوالية والمترادفة التى تواجه الوجود العربى ، والاسلامى — وهى تحديات علمية وسياسية وعسكرية ذات أصول قديمة وحديثة — تمثل عاملا قويا وضاغطا على كثير من حملة القلم من الباحثين الذين يبحثون فى عالم التراث عما يلوذون به او يحتمون فيه مما يواجههم ، وحينئذ لا يتحاورون معه ولا يكتشفون مافيه من عوامل القوة والتماسك ، ومن عوامل الضعف والتفكك ، بل تشد أعينهم عوامل المشابهة والاختلاف ، فيعتقدون ان فى تراثهم من المبادىء والنظريات والقوانين ما يجعل أصحابه فى غنى حقيقى عما تتباهى به أوربا ، ويظنون فى تراثهم تفوقا تاريخيا يتجاوز الظروف التاريخية والمتغيرات الحضارية متناسين ان التراث «ليس له وجود مستقل عن واقع حى يتغير ويتبدل ، يعبر عن روح العصر ، وتكوين الجيل ، ومرحلة التطور التاريخى»[2] .



طه حسين

ويذهبون الى تفسير هذا التفوق التاريخى تفسيرا ذاتيا نابعا من احلامهم وأشواقهم غير نابع مما تحتمله نصوص هذا التراث وقضاياه .

ولقد برزت هذه الرؤية ــ نتيجة هذا التحدى ــ فيما قدمه الدارسون العرب والمسلمون من دراسات عكست قلقهم البالغ على وجودهم التاريخى ، كما عكست احساسهم المنبهر بأعلام هذا التراث ورموزه . واذا ما تبينا أن جوانب هذا التراث ومستوياته متعددة ومتباينة ، أدركنا كثرة هذه الدراسات وتعددها مما يجعل الوقوف عندها امرا صعبا ، وعليه ، فان الدرس العلمى يفرض علينا أن نقف عند مجال واحد من مجالات هذا التراث ، وهو المتمثل فى درس النظرية النقدية عند العرب فى القديم ، بغية الكشف عن خبرتهم الجمالية فى التعامل مع النصوص الأدبية ــ القرآن والشعر والنثر ــ وهى خبرة ــ بلا شك ــ تمثل درجة تقدمهم فى التعامل مع الواقع المادى والاجتماعى .

واللافت للنظر أننا ــ فى هذا الجانب من التراث ــ نستخدم مصطلحا حديثاً « نظرية »[٣] لم يرد بنفس معناه فى مظان تراثنا فى نقد الشعر . الا ان شغفنا الدائم بفهم هذا الموروث فهما يتسق مع ما نعيشه من ثقافة وما نعانيه من هموم ، ورغبتنا فى ان نفسره تفسيرا يضيف اليه ، جعلنا نفتش فى جوانب تراث نقد النص الأدبى عند العرب عما يملأ جوانب هذا المصطلح، وهذا عمل ، لامراء فى صلاحيته وضرورته .

وبناء على هذا الفهم توالت أجيال الباحثين والأساتذة ودراساتهم أمثال طه حسين وأحمد أمين ، وأمين الخولى ومحمد مندور ، وعبد القادر القط ، وشوقى ضيف واحسان عباس ، وطه ابراهيم ومحمد زغلول سلام ، وجابر عصفور ، وعبد المنعم تليمة ، ومصطفى ناصف ، وعز الدين

اسماعيل ، وغيرهم وقد تتلمذ على هؤلاء عدد كبير من الدارسين ليس فى مصر وحدها ، بل فى انحاء الوطن العربى الممتدة .

واذا كانت مصر رائدة فى هذا المجال ، فان ريادتها فى الكشف عن التراث النقدى لم تمنع اقطارا عربية أخرى من المساهمة فى الكشف عن ثراء النظرية النقدية عند العرب سواء ما تعلق منها بالجانب النظرى او الجانب التطبيقى ، وحملت الينا الدوريات العربية ملامح انجازات الأخوة العرب فى هذا المجال . وهذا أمر يدعو الى التقدير ، خصوصا اذا ورد علينا بعض هذه الانجازات من قطر عربى شقيق ، هو العراق ، صاحب دوريات : المورد «مجلة تراثية فصلية» . والثقافة الأجنبية ، والطليعة والأقلام ، ومنبع الزهاوى والبياتى والسياب فى الحديث ، وصاحب دور النشر الوطنية الجادة والحريصة على حماية الثقافة . وصاحب المبادرة باحياء أسواق العرب الكبرى حاملة العبق التاريخى حول ـــ مهرجان المربد ـــ ولكن هذا الجهد الوافر لا يمنع ـــ بلا شك ـــ من الاختلاف حول طبيعة واحد من الانجازات ، ألا وهو الانجاز الأكاديمى ، المتمثل ، فيما وصل الينا من انتاج الدكتورة الفاضلة هند حسين طه .

ولقد التقيت بها ، أول مرة ، من خلال بحثها المنشور من دار الرشيد عام ١٩٨١ م بعنوان «النظرية النقدية عند العرب» وهو بحث يهدف الى «تتبع نشأة هذا الفن (فن النقد) بشكله الفطرى أو العفوى ـــ ان صح التعبير ـــ وبشكله التأليفى ، ثم محاولة تحديد المفهوم النقدى عند العرب ، وتحديد مفهوم النظرية عندهم . وبتحديداتنا هذه سنحاول التوصل الى معرفة عوامل أو بواعث نشوء النقد الأدبى عند العرب ، وأهم القضايا التى بحثوا عنها ، وأثر هذه القضايا فى تكوين النظرية النقدية[٤] . وهذا الهدف أو الطموح يحدد لنفسه زمنا يقف عنده ، ومنهجا يلتزم به أما الأول ، فقد التزم بحدود النظرية النقدية منذ طفولتها الى القرن الرابع الهجرى حيث النضج والازدهار أما المنهج فكما تقول الدكتورة «فانه يخضع بعامة للنظرية الفنية؟! وبها نعالج النصوص بطريقة النقد الذى يبين ما يمتاز به النص من المحاسن والعيوب»[٥] . .

أما اللقاء الثانى ، فكان من خلال بحثين آخرين يأتيان فى سلسلة شرعت الدكتورة فى اصدارها

ومن الجدير بالاشارة اليه ، أن هذا الكتاب سيصدر ضمن سلسلة كتب نقدية ، تتضمن عشرة أجزاء : يتناول كل جزء منها موضوعا خاصا[٦] ، أما البحث الأول المشار اليه فهو «الشعراء ونقد الشعر ـــ منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى» والثانى «الكتاب والمصنفون ونقد الشعر ـــ منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجرى» وهما من منشورات الجامعة المستنصرية عام ١٩٨٦ م .

ومن الواضح من مسميات الأبحاث ، أن الزميلة الفاضلة تولى الفترة الزمنية — من الجاهلية حتى القرن الرابع والخامس — اهتماما خاصا تمثل فى اصدار كتب ثلاثة هى التى ذكرناها ، والله أعلم بمالم ينشر . وهو اهتمام يكشف عن الرغبة الحقيقية — لديها — فى كتابة تاريخ النقد عند العرب — وهذا عمل واسع لا يتصدى له من يبدأ حياته العلمية — من خلال تتبع مكانه ومصادره ، مرة عند النقاد ولا غرابة فى ذلك فهم أهل النقد ، ومرة عند الشعراء ، وهذا هو اللافت للنظر لأن شاغلهم الأول هو الابداع وليس النقد ، وقد يجتمع النشاطان فى أحد الشعراء الآن كلا منهما يختلف عن الآخر بلا شك وهى بذلك تكون قد تناولت محورى الابداع والنقد معا ، وهما محوران متلازمان — منذ القدم — ضرورة ووظيفة ووجودا .

ان الزميلة ، حين ضربت بيدها فى مجال الابداع الشعرى لتبحث عن وجهه الآخر وهو النقد ، كشفت عن ميدان ثرى يزداد به فهم الشعر والنظرية النقدية وضوحا وكمالا ، فاذا كان الناقد يصدر فى نقده عن تصور نظرى يستند الى أصول جمالية أو فلسفية أو لغوية ، فان هذا التصور مستمد من الخبرة المتراكمة الناشئة من التعامل مع نماذج الابداع المختلفة ، كما أن المبدع — شاعرا او غيره — لديه تصور ما يكشف عن فهمه ومجال ابداعه وعن دوره وطبيعة أداته . ومن هنا فإن الكشف عن تصور المبدع لدور الفن وطبيعته وأداته لا يقل أهمية — فى مجال اكتمال جوانب النظرية النقدية — عن الكشف عن تصور الناقد وطبيعة رؤيته النظرية لهذا الفن او ذاك .

والدخول فى مجال الكشف عن جوانب النظرية النقدية بوجهيها النظرى والتطبيقى عمل يتصل بكتابة تاريخ النقد عند العرب ، عقدت الدكتورة نيتها على القيام به وقد تمثل ذلك فيما ذكرنا من كتبها الثلاثة ، وأول ما يلفت النظر من محاذير اقتربت منها الزميلة عندما حكمت بان «الجانب النظرى للنقد ، لم يظفر بالعناية الجديرة به ، بل انه لم يلق أية التفاتة من الباحثين المعاصرين ، اللهم الا ما قام به الأستاذ ان الجليلان الدكتور جميل سعيد ، والدكتور داود سلوم ، من جمع نصوص نقدية فى كتابهما المشترك الموسوم بـ «نصوص النظرية النقدية فى القرنين الثالث والرابع»[7] وهذا حكم ، بقدر ما يتضمن من مبالغة وتعميم — يكشف عن بعد الزميلة عن أبحاث تقع فى دائرة تخصصها . اذ لو كان حكمها صحيحا — من حيث أن نصوص النقد النظرى لم تلق أية التفاتة او اهتمام من الباحثين الا ماقام به الأستاذ ان المذكوران — فاين يقع ما قدمه احسان عباس ، وكمال ابو ديب ، وعبد القادر القط ، وشكرى عياد ، ومصطفى ناصف ، هذا بالاضافة الى كم الرسائل العلمية التى تناولت نقادا لهم جهد نقدى نظرى كابن طباطبا العلوى وتوقفت عنده . واذا كان مجال الاعتذار — فيما يتصل بالاطلاع على هذه الرسائل — مقبولا بحكم أن اغلبها مازال مخطوطا فما القول فيما نشر مثل «مفهوم الشعر عند العرب من خلال كتاب الموازنة للاستاذ الدكتور عبد القادر القط ومثل «مفهوم الشعر دراسة فى الموروث النقدى» وهى دراسة جعلها صاحبها الاستاذ الدكتور



محمد مندور

جابر عصفور ، وقفا على هذا اللون من النقد النظرى الذى قال عنه فى مقدمته «كما يمكن ان نميز النقد النظرى ، الذى يشغل بقضية التأصيل ، ويسعى الى تكوين تصورات مترابطة ، ترابط العلة بالمعلول ، تحدد مفهوما للشعر ، ينطوى على تحديد للماهية والمهمة والأداة على السواء [٨] . وفيما يتصل بمجال هذا النقد النظرى ونصوصه يقول «ويتصل بالنقد النظرى ، على هذا النحو ، الجهود التى قام بها الفلاسفة ، ممن حاولوا شرح تراث افلاطون وارسطو وغيرهما من فلاسفة العالم القديم ، فى مجال الشعر بخاصة ومجالات الفن بعامة ..» الى آخر المجالات التى يتضمنها هذا اللون من النقد وترتبط بها نصوصه ، وهى مجالات وفيرة وعديدة يمكن الاطلاع عليها .

واذا كان هذا الأستاذ الجليل قد حدد ما يشغل النقد النظرى ، وحدد مجاله ونصوصه فانه قد عرض فى كتابه السابق لثلاث دراسات أساسية تدور حول موضوع واحد هو مفهوم الشعر من خلال كتب ثلاثة هى «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوى ت ٣٢٢ هـ «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ و «منهاج البلغاء وسراج الادباء» لحازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ» وهذه الكتب الثلاثة من أهم نصوص النقد النظرى القديم عند العرب ، ان لم تكن أهمها فى تراث نقد الشعر . ويضاف الى ذلك ، **عمل كمال أبو ديب فى «جدلية الخفاء والتجلى» عن انجاز عبد القاهر الجرجانى فى مجال الصورة الشعرية وتحليل النص بعنوان «فى الصورة الشعرية، /الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة : دراسة فى البنية» وعنه يقول «واذ يدرك أن هذه الدعوة الى نظرة جديدة الى الصورة الشعرية ، دعوة حديثة ، ثم يظهر انها ماتزال تقصر عن طرح الأسئلة الجذرية فى تحليل الصورة بالدقة التى يطرحها عبد القاهر الجرجانى . وتحاول هذه الدراسة أن تتبناها**

وتنميا ، يدرك أيضا ان الجرجانى ناقد فذ جاء بأسئلة منذ عشرة قرون لم تخطر للنقد الحديث الا فى العقود القليلة الأخيرة »[٩] .

بعد ذلك ، يتحول القول بعدم الاهتمام بالنقد النظرى عند العرب الى قول يحتاج الى مراجعة دقيقة من الدكتورة هند كما ان قولها فى منهجها « ولا نبالغ اذا قلنا ، ان دراستنا هذه تشرع فى مجال الدراسة النقدية منهجا جديدا يتصف بدراسة موضوعية ذات طابع خاص » قول لم يعد له ما يبرره فما شى ملامح منهجها هذا اذا كان قولها فى موقعه ؟

☆ ☆ ☆

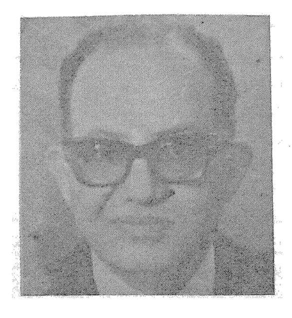
تستشهد الزميلة بقول الثعالبى : « ان من تعد سقطاته هو الكامل ، وان من تحسب هفواته فهو السعيد » وانطلاقا من هذا الاستشهاد ، نقف عند أهم انجاز من انجازات الدكتورة هند ، اذ هو مكمل لعلمها السابق وهو « الشعراء ونقد الشعر » .

والدكتورة هند حريصة دائما على قصب السبق والتفرد والتميز ، ففى دراستها عن النظرية النقدية ترى أنها فى طليعة من اهتموا بالنقد النظرى ، وهى « تشرع فى مجال الدراسة النقدية منهجا جديدا » وهى فى « الشعراء ونقد الشعر » حريصة أيضا على تفردها وسبقها ، ولا بأس فى ذلك ، الا أن هذا الحرص ــ بدون الاعداد الحقيقى له ــ دونه مزالق جمة ، خصوصا ، فى عصر يزداد فيه الكم المعرفى يوما بعد يوم ، وتحاصرنا فيه المطابع بآلاف المطبوعات مما يفوق قدرتنا المادية ، ان لم يفق اتساع أوقات القراءة والتفرغ للبحث ــ ومن ثم يصبح مطلب التفرد والتميز مطلبا لعوبا يكشف عن ناب ويضمر أنيابا ، خاصة ، اذا دخلنا بهذا المطلب ميدان البحث العلمى الذى يربأ فيه الباحث بعمله وبنفسه عن ان يصف انجازه بالتفرد فى بابه على طريقه علمائنا الأوائل رحمهم الله وأثابهم . غاية ما يصف به الانسان عمله ، ان كان ضرورة ، أن يصفه بالمحاولة أو بالتجريب .

تقول الزميلة وصفا لدراستها هذه « لانغالى اذا قلنا ان هذه الدراسة فريدة فى بابها ، حاولنا فيها أن نقدم صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلى الى نهاية حياة الشريف المرتضى وعرضنا فيها ما تجمع لنا من آراء الشعراء فى أشعار بعضهم ، وراعينا فى دراستنا هذه المنهج التاريخى ، لأنه يعين على تمثل الأحكام النقدية وتطورها »[١٠] ولنا على هذا الكلام المتصل بالمنهج الذى التزمته الزميلة ملاحظات منهجية هى :

أولا : المصطلح : أعتقد أنه من مفردات البحث العلمى الآن أن نتفق على لغة واحدة ذات مفردات محددة واضحة خالية من غموض الذات وتلون الانفعال هى لغة المصطلح فقديما قالوا : « ان العلم لغة أحكم وضعها »[١١] . وهذه اللغة ــ المصطلح ــ « جزء من المنهج العلمى ، تساعد على التخصص ، وتعين على حسن الأداء ، واذا كان للجماهير لغتها ، فان

شكرى محمد عياد



العلماء يحرصون على أن يتميزوا بالفاظ خاصة بهم ، خصوصا وهذه الالفاظ ترمز لمدلولات دقيقة ومتشعبة » [١٢] ومن ثم فان المصطلح لغة خاصة تعد معيارا للدراسة الجادة التى يحدد صاحبها لغته من خلالها تحديدا اتفق عليه اهل العلم فى هذا الفرع أو ذاك مادامت هذه اللغة مرتبطة بتطور العلم وتوقفه .

والدراسة التى تقدمها الدكتورة هند هى « الشعراء ونقد الشعر » وهذا العنوان ــ عند أهل التخصص ــ يحمل مدلولات خاصة بمصطلحى « الشاعر » و « نقد الشعر » .

أما الشاعر فهو من حيث الوجود ، أسبق ، ومن حيث الفعل كذلك ، لأن الناقد يدور عمله حول نص أدبى مكتوب مقروء، وعليه كان الشاعر مصطلحا ، وكينونة اكثر الحاحا على الاذهان من أجل تحديده وتوضيحه ، يقول الناقد اللغوى ابو حاتم الرازى ت ٣٣٢ هـ فى معرض حديثه عن الشعر واصفا الشاعر « ... وسموا الشاعر شاعرا لأنه كان يفطن لما لا يفطن له غيره من معانى الكلام وأو زانه » [١٣] ، أما ابن وهب فيشير الى اشتقاق المصطلح ودلالته فى قوله « الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر والمصدر الشعر ، ولا يستحق الشعر هذا الاسم حتى ياتى بما لا يشعر به غيره » [١٤] . معنى هذا أن المصطلح ــ الشاعر ــ لغة ــ مشتق من فعل « شعر » بمعنى « أحس وعلم » وأنه من حيث الدلالة مرتبط « بشدة الفطنة ودقة المعرفة ورقة الشعور » [١٥] وان هذا الارتباط ناتج من قدرة الشاعر على ان يرى مالا يستطيع الآخرون رؤيته ، ومن ثم فانه قادر على الاختيار والرفض يحكمه فى ذلك رؤيته للانسان والكون والقيم والمعرفة . بحيث نستطيع القول ان الشاعر يقدم نوعا من المعرفة يتفرد به هو المعرفة الجمالية .

أما النقد ، فهو فن تحليلى ، عكس الابداع الذى ينحو الى التركيب ، لذلك وصف النقد بانه «فن تقويم الاعمال الفنية والادبية وتحليلها تحليلا قائما على اساس علمى»(١٦) وهذا العمل التحليلى هو من شأن الناقد الذى يعمد الى البحث فى طبيعة الفنون عامة من حيث تلاقيها فى مصدر واحد ، وفى طبيعة كل فن خاصة من حيث تفرده عن بقية الفنون وهو اذ يفعل ذلك يكون قد أسس مبحثين هما دعامة النقد النظرى اولها طبيعة الفن وثانيهما أداته ، ولا بد لهذين المبحثين من ثالث ، هو وظيفة الفن . وهذه المباحث الثلاثة هى من عمل الناقد المتخصص الواعى . وبالاستعانة بهذه المباحث الثلاثة يتناول الناقد الاعمال الفنية المتميزة بالتحليل والتفسير والتعليل رغبة فى تحديد قيمتها ومكانتها ، وهذا مجال النقد التطبيقى .

وبناء على تحديد هذين المصطلحين يتضح اختلاف عمل الشاعر عن عمل الناقد ، بحيث تظل الحدود بين مجالى عملها حدودا فاصلة . لكن هذا الحدود الفاصلة لا تمنع ان يكون الشاعر ممارسا للنقد ـــ فى وقت ما ـــ او لظروف ما ـــ لعل أقربها ـــ غياب دور الناقد الحقيقى ، وعجز المعايير النقدية الثابتة عن اكتشاف معايير الابداع المتجددة ، حينئذ تختلط الحدود ويساهم الشاعر فى مجال النقد ، لكنه يظل شاعرا فى المقام الأول . الا أن هذا يغرى الباحثين فيحاولون أن يكشفوا عن دور الشعراء فى نقد الشعر فى فترة زمنية محددة تشمل عددا من الشعراء مما يدل على أن اسهام كل شاعر من هؤلاء فى مجال نقد الشعر لايكفى وحده لأن يكون موضوعا للبحث .

ويقع نقد الشعراء للشعر فى اطار الملاحظات التى قد تتناقض مع بعضها البعض لأنها ملاحظات وان كشفت عن حس نقدى مرهف ـــ اختلف الباعث اليها كما اختلف الموقف المحيط بها . اضف الى ذلك انها ملاحظات جزئية ، قد تمثل مفهوما ما لكنها لا تقترب من حدود النظرية . وذلك فى أفضل الأحوال . ومع تناثر هذه الملاحظات فان مادة نقد الشعر عند الشعراء تصبح مادة من اللازم جمعها أولا والوقوف على حدودها ومداها قبل البدء فى أى محاولة من محاولات البحث العلمى . ولعل أول مصدر نثق فيه هو ديوان الشاعر ، يليه ماكتبه بعضهم من مقدمات نثرية ، ثم ما تناقلته كتب الأدب والطبقات والمعانى من روايات عنهم تشير الى بعض الملاحظات التى أطلقوها فى مجلس ما من المجالس ، وذلك فى حدود الفترة الزمنية للبحث المزمع .

اذن فتحديد لغة المصطلح هى المدخل الرئيسى للبحث . وعنوان بحث الدكتورة هند يحمل هذين المصطلحين «الشعراء ـــ نقد الشعر» وهما دون تحديد . وقد انعكس هذا على اختيار مادة البحث ، وعلى من من الشعراء يعد ناقدا من وجهة نظرها . فقد اتجهت فى بداية أمرها الى جعل الباب مفتوحا أمامها بحيث يتساوى جميع الشعراء من الجاهلية حتى الشريف المرتضى ٤٣٦ هـ مادام قد نقل عن كل منهم ملاحظة ما أو انطباع رأت الزميلة أن تسميه «حكما نقديا» دون أن تشتركنا معها فى فهم المقصود بـ «الحكم النقدى» ولابد من الاشارة الى أننا فى دراستنا هذه لا نهتم بمن لمع

من الشعراء ، فى هذا المجال ، وانما هدفنا الاهتمام بكل الذين صدرت عنهم أحكام نقدية أو شاركوا بآرائهم وملاحظاتهم النقدية فى نقدهم لبعضهم» [١٧] . ثم تتراجع الزميلة عن هدفها ـــ ربما لأنه هدف رحب ـــ فى الصفحة التالية مباشرة ، وتعلن عن قصد جديد بلغة غير محددة اذ تقول «ولذا فاننا فى هذه الدراسة ، سنتعرض لفئة من أقرب الناس الى نتاجها ، وهى فئة الشعراء النقاد اللامعين وغيرهم » [١٨] وعليه ، فقد استثنت من كل الشعراء الواقعين فى الاطار الزمنى للبحث «الشعراء النقاد اللامعين» ولأنها لم تحدد ما المقصود بالشاعر الناقد اللامع ؟ فقد صار النابغة فى الجاهلية ، والاخطل والفرزدق وذو الرمة فى الأمويين ، وأبو نواس والبحترى وغيرهم من أعلام الشعر ، شعراء نقادا . لا لشىء الا ان كلا منهم قد أبدى ملاحظة نقدية شاردة ، ربما لو سئل عنها بعد ذلك ، ما تذكرها . وبناء على هذا صار الحكم النقدى عندها هو كل «ماتجمع من آراء الشعراء فى أشعار بعضهم» [١٩] . ولا نود أن نستقصى فى دلالة هذا الخلط على صورة النقد العربى القديم . وانما نحاول من جانبنا تتبع لغة المصطلح التى تمثل جزءاً من المنهج العلمى كما أشرنا .

ففى محاولة من جانب الدكتورة هند ، لتعليل ما أسمته «محور الصراع النقدى» فى حياة الشعراء تستخدم مصطلحا جديدا هو «الفنية الذاتية» فى موضعين من دراستها الأول فى الصفحة السادسة ، والثانى فى الصفحة الثالثة عشر . وبنفس التركيب والمفردات تقريبا «ان محور الصراع النقدى فى حياة الشعراء ، يستند الى الفنية الذاتية ـــ ان صح التعبير ـــ» [٢٠] هذا فى موضع ، وفى الآخر تقول «ان محور الصراع النقدى فى حياة الشعراء منذ القدم ـــ يستند الى الفنية الذاتية ـــ ان صح التعبير» [٢١] .

ويلاحظ ـــ فى هذا المجال ـــ أنها تشفع مصطلح «الفنية الذاتية» باحتمال الصواب والخطأ عن طريق جملة «ان صح التعبير» التى لا تجعل القارىء يطمئن كثيرا لاستخدام المصطلح ولا يرفضه فى نفس الوقت . ويبقى ـــ بعد ذلك ـــ أن المصطلح نفسه لم يوضح أو يحدد ولو على سبيل التقريب خصوصا أنه أساس «محور الصراع النقدى» وفى محاولة من الدكتورة هند ، لتوضيحه ، أشارت بأن الشاعر «يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد فاذا صدر النقد عن الشاعر ، فان هذا يعرف ما يعترى الشعر من ضعف وقوة ، ومن علل أخرى ، ولا أقصد بالعلل ، بالعلل العروضية فقط ، وانما أقصد كل ما يمكن ان يؤخذ على شعر الشاعر» [٢٢] فكشفت بهذه الاشارة عن علاقة النص بمبدعه وعلاقته بناقده ، وجعلت هذه العلاقة صراعا نقديا موجودا فى حياة الشاعر منذ القدم على حد قولها ، لكنها اذ فعلت ذلك لم تضف شيئا ذا بال يكشف عن مصطلح «الفنية الذاتية» أولا ، ويكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بالناقد ثانيا .

أما عن حدود هذا المصطلح ، وشرعيته ، فلم نقف على معجم من المعاجم اللغوية او معاجم المصطلحات فى الأدب والنقد ، يشير اليه . ولم نجد الا مصطلحين هما : «ذاتى» و «الفن» وكل

منهما بعيد عن الآخر ، فالاول يتصل بطبيعة الحكم النقدى ، والثانى يتصل بكيفية التعبير عما يحدث فى النفس [٢٣] . وكلاهما لا يصلح ان يتركب منه مصطلح جديد. وبغض النظر عن طبيعة هذا المصطلح «الفنية الذاتية» فان ما أسمته الدكتورة «هند» بـ «محور الصراع النقدى» فى حياة الشاعر ، قد كشف عن طبيعة نظرتها الى الشاعر والناقد . وكيف تكون العلاقة بينهما . انها ترى أن الشاعر من حيث المعرفة بشعره ، «يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد» وأن الناقد «مهما كانت ثقافته سيجد نفسه فى النهاية يسأل نفسه ، ان كان قد استطاع التوصل فى نقده الى ما اراده الشاعر من معان فى قصيدته» [٢٤] . وأن الذى يجمع بينهما هو النص الشعرى بالضرورة .

ويقف وراء نظرة الدكتورة الى الشاعر والناقد ايمان عميق بان الاول اعلم الناس بشعره «أنا أو من ايمانا عميقا بأن الأديب أو الشاعر ، هما أقرب الناس الى نتاجهما ، وأن الناقد مهما كان موفقا ، لا يعرف عنهما ما يعرفان عن انفسهما ، لأنه لم تصادفه التجربة التى مرا بها حين صاغا أدبهما ، ولم يعرف شعورهما فى تلك اللحظات الناعمة او القاسية ، التى اختبراها حين سجلا فى عباراتهما صدى ما يختلج بين جوانحهما ، فى تلك العبارات التى نقولها»

ومن هذه النصوص المعبرة عن نظرتها ، يتبين لدينا استحالة أن يفهم ناقد شاعرا ، لأن الشاعر عالم مغلق لا يستطيع الناقد ، مهما أوتى من ثقافة وعلم أن يفتح مغاليق هذا العالم . وتبين أيضا أن الشاعر ليس «انسانا عاديا يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالى يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول بها الى احساس عميق ، وأن عملية الابداع نفسها ، عملية ارادية مسيطر عليها ومهدفة» [٢٦] . ويتحول النص الشعرى ـــ انتاج الشاعر ـــ الى مجموعة من الرموز الخاصة جدا الخالية من أى علاقة مشتركة [٢٦] ، لايستطيع حلها أو فهمها الا صاحبها . وهذا فهم ليس فى صالح الشعر ولا الشاعر ، لأنه سيؤدى بهما معا الى النفى والعزلة .

ان الشاعر بهذا المعنى الذى ساقته الدكتورة ، ليس كائنا عاديا يستثيره الاطار الاجتماعى والثقافى الذى يعيش فيه ، ولكنه كائن متعال منفصل عن اطاره وتاريخه منطقه مخالف لمنطق البشر كما أن دور الناقد ازاء هذا الشاعر ، أن يبحث عن مقدساته فى حياته الشخصية ، تجاربه وانفعالاته ، وسلوكياته ، ويقدمها الى الناس ، باعتبارها علامات عليه ، وأن يتعامل مع نصوصه مسلما منذ البداية بأنه مهما أوتى من علم وثقافة ، فلن «يستطيع التوصل فى نقده الى ما أراده الشاعر من معان» [٢٧]

ويستند ايمان الدكتورة العميق بأن الشاعر «يعرف من دقائق شعره مالا يعرفه الناقد» وأن الناقد مهما كان موفقا لا يعرف عن الأديب أو الشاعر ما يعرفان عن أنفسهما ـــ ولا ندرى ما المقصود بالانفس هنا ـــ حياتهما الشخصية ـــ أم تجربتهما الابداعية ـــ الى مصدرين الأول

حديث ، والثانى قديم ، اما الثانى : فهو ما فهمته الدكتورة من مقولة شاعت ونقلت على السنة بشار وأبى نواس والبحترى وهى «إنما يعرف الشعر من يضطر الى أن يقول مثله «وفى رواية اخرى» من دفع الى مضايقه» وقد وردت فى الاغانى وزهر الاداب وغيرهما كالعمدة واعجاز القران . والمتتبع للسياق الذى قيلت فيه ، يدرك ملابسات اطلاق هذه الكلمة وذيوعها . فقد قيل لبشار إن ا.ا عبيدة ، ويونس بن حبيب يفضلان الفرزدق على جرير ، وكذلك قيل للبحترى ان ثعلبا يفضل مسلما على أبى نواس فكان الرد هو هذه الجملة . وأبو عبيدة ويونس بن حبيب وثعلب جماعة من اللغويين ورواة الشعر والغريب ، وهم بحكم عملهم ، يفضلون كل شعر قريب الشبه من الشعر القديم الذى يختلف عن الشعر المحدث . هذا بالاضافة الى موقفهم من الشعر المحدث وشعرائه . وهم يتدخلون للحكم فى هذا الشعر انطلاقا من معايير مجافية لذوق شعرائه . من هنا كانت هذه المقولة التى املتها ظروف الانفعال والتنازع القائم بين الفريقين . فاللغويون يرون قوالب وصيغا صرفية وعلاقات نحوية وأساليب ثابتة ودلالات واضحة والشعراء يرون اللغة أداة تعبير فذة فى يد الشاعر يخلق منها مايشاء من الصور والتراكيب التى تخالف نظرة اللغوين فالخلاف القائم اذن بين الفريقين هو خلاف فى الثقافة ، وفى الذوق ، ومن ثم فى مدى التغير والثبات فى مسألة القيم اللغوية والجمالية فى الشعر ، وعليه فان هذه المقولة لا تعنى على الاطلاق — كما فهمت الدكتورة — ان «الشاعر يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد» وما يوحى به هذا الفهم من ظلال على علاقة الشاعر بالناقد من خلال النص . فالنص الشعرى ليس نصا مغلقا لا يفك رموزه الا صاحبه ، بل ان علاقة الشاعر بنصه تكون قد انتهت فى اللحظة التى يدفع فيها الشاعر نصه الى المتلقين، ويظل هو كما يقول المتنبى :

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

لأن النص قد تجاوز صاحبه ، مثلما تجاوز بصياغته ، وظيفة التوصيل او الاخبار الى وظيفة التخييل والايحاء وانتاج الدلالات . [٢٨]

فاللغة الشعرية — فى صميمها — هى من نسيج هذا الكلام الذى نتداوله ، الا انها تفترق عنه ، وهى — كما يقول جاك دريدا — «لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز Differances كاللغة الطبيعية بل على مبدأ الإرجاء ، فالنص الأدبى لا يحدد المعنى بل يرجئه أو يبقيه فى حيز الامكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى، بل هو نفسه منتجا للمعنى» [٢٩] وبهذا فان النص هو رسالة الشاعر الى الناقد الذى لايبحث عن معرفته بالشاعر وأحواله ، بل يكتشف جماليات ابداعه .

والمصدر الاخر الذى تستمد منه الدكتورة ايمانها بأن الشاعر يعرف من شعره مالا يعرفه الناقد ، وبأن الناقد مهما كان موفقا لا يعرف عن الشاعر ما يعرفه عن نفسه لأنه لم يعرف شعوره وتجربته على حد

تعبيرها، فهو الأساس الفكرى والجمالى للمدرسة الرومانسية فهى فى أساسها الفكرى قد جعلت «الوجود الاولى للذات او للوعى الانسانى ، وجعلت العالم الموضوعى من خلق هذه الذات ، اذ ان وجوده متوقف على ادراك مدركه له » [٣٠] ومادام العالم الموضوعى من خلق الذات ، فان الفن ومنه الشعر ـــ فى هذا السياق «تعبير عن الصورة الخاصة للعالم ، وهى الصورة التى خلقتها الذات معتمدة (الشعور) و (الوعى العاطفى) . [٣١] ومن ثم «وجه الرومانسيون الفكر الفنى الى درس (الفنان) وتوجه بحثهم الى أداته الادراكية الخيال» [٣٢] وكثرت الدراسات التى اهتمت بدراسة الفنان شاعرا أو غيره ورأت فيه انسانا ملهما أقرب الى كونه نبيا ، لذا صار عالمه مليئا بالأسرار والرموز التى لا يستطيع الناقد مهما كان موفقا ـــ على حد تعبير الدكتورة هند ـــ ومهما كان مثقفا ان يفسرها او يفكها ويصبح مقبولا ان ينصرف الناقد عن النص الى مبدعه ، وحتى ان توقف عند النص فهو ـــ كما ترى الدكتورة ـــ يظل «يسائل نفسه ان كان قد استطاع التوصل فى نقده الى ما أراد الشاعر من معان فى قصيدته» وكأن مايريده الشاعر مفارق لبناء القصيدة، أو كأن هم الناقد الأول ان يتفهم قصد الشاعر ، لا أن يحلل النص لغويا ودلاليا وجماليا ، ولهذا التحليل قوانينه ومعاييره .

* * *

واذا كان المصطلح هو لغة العلم ، ويمثل «جزءا هاما من المنهج العلمى» [٣٣] فان التحديد الزمنى للبحث يمثل جزءا لا يقل اهمية عن المصطلح ، لأن اى باحث لابد أن «يحدد لنفسه العصر الذى يعمل فيه والمكان أو الاقليم والشخوص والجوانب المختلفة المتصلة بالبحث» [٣٤] ، وذلك يعنى أن يكون للبحث بدايته الزمنية ، ونهايته . وتحديد البداية والنهاية امر ضرورى يخضع لاختيار الباحث موضوع بحثه ولاهدافه التى يريد تحقيقها من بحثه . وهذا التحديد يتوقف عليه وجود مادة البحث ، كما يدل على أن ظاهرة ما من الظواهر شملت هذه الفترة او عاشت متمثلة فى نتاج بعض المفكرين او العلماء . كما ينطوى هذا التحديد على ما يبرره بحيث تكون البداية علامة على شىء ذى أهمية ، وكذلك النهاية .



عز الدين اسماعيل

واذا اقتربنا من مجال التطبيق نرى أن اختيار الدكتورة هند زمن بحثها قد خضع لبداية ونهاية ، وتمثلت البداية فى العصر الجاهلى . وهو عصر ضاعت فيه البدايات الحقيقية للأدب — الشعر والنثر — والنقد . فاذا كان الجاحظ قد أشار الى تحديد بداية الشعر العربى الجاهلى قبل الاسلام بقرن ونصف القرن او بقرنين على اكثر تقدير (٣٥) . فانه — فى الحقيقة — «لم يحدد أولية الشعر العربى وانما حدد أولية القصيدة العربية ، وهو تحديد قد جعله يرجع بهذه الاولية الى امرىء القيس والمهلهل اللذين يمثلان بداية ظهور القصيدة العربية (٣٦) . واذا كان الدارسون قد اعتمدوا قول الجاحظ بداية لظهور القصيدة العربية وليس بداية للشعر العربى الجاهلى ، فليس هناك أحد حاول أن يفعل نفس الفعل فيحدد كيف بدأ النقد فى هذا العصر البعيد ، على الرغم من ان هذه القصيدة التى قالها المهلهل وأمرؤ القيس قد مرت بمراحل من التهذيب والممارسة ، وهى مراحل غابت فى بطن الصحراء اذ «بين الحداء الذى يظن انه نواة الشعر العربى وبين القصيدة المحكمة عصر طويل للنقد الادبى ألح على الشعر بالاصلاح والتهذيب حتى انتهى الى الصحة ، والى الجودة والاحكام . فلم يكن طفرة ان يهتدى العربى لوحدة الروى فى القصيدة ، ولا لوحدة حركة الروى ، ولا للتصريع فى أولها ، ولا لافتتاحها بالنسيب والوقوف بالاطلال ، لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية فى القصيدة .. وانما عرف ذلك كله بعد تجارب ، وبعد اصلاح وتهذيب ، وهذا التهذيب هو النقد الأدبى . واذا كانت طفولة الشعر العربى قد غابت عنا ، فان طفولة النقد العربى غابت معها (٣٧) ولم تشر الدكتورة هند الى هذه الاشكالات المنهجية عند اتخاذ هذا العصر بداية لبحثها فى النقد . كما انها لم تشر الى ما يبرر بدايتها التى فرضتها لنفسها ، وهى بداية متأخرة ترتبط بالنابغة الذبيانى فى سوق عكاظ ، وفى يثرب حين دخلها ، كما ترتبط بزملائه الذين سبقوا الاسلام بقليل . وهذه البدايات التى ارتبطت بالمتأخرين من الشعراء الجاهليين تمثل «نواة النقد العربى الأول، نواة النقد التى عرفت ، والتى قيلت فى شعر معروف» (٣٨) .

واذا كان لا مفر — امام من يكتب تاريخ النقد — من ان يتتبع البدايات المعروفة ، فلا أقل من ان يشير اليها فى بحثه اشارة لا تتجاوز حدود هذه البدايات ولا تعريها من ظروفها التى صاحبتها ، ومن خصائص النقد فى هذه الفترة . فقد رأت أن تفرد الدكتورة هند لهذه البدايات مكانا مستقلا فى بحثها يتساوى مع ما خصصته من حيز للنقد فى العصر العباسى مثلا ولا نقصد هنا عدد الصفحات بل نقصد تقسيم خطة البحث إذ انقسم الى اقسام ثلاثة هى : نقد الشعراء الجاهلين والاسلاميين . نقد الشعراء الامويين . نقد الشعراء العباسيين . وعلى الرغم من انها عرضت لملاحظات النابغة وغيره من الجاهليين، فان المتتبع لعرضها لم ير محاولة منها للحديث عن خصائص نقد هؤلاء أو طبيعته ، وانما راحت احكامها بين السطور بعيدة عن التحليل او التفسير او التعليل لشيء من الاشياء واكتفت

بجمل سريعة مثل «وهذا النوع هو نقد ذوق فني ، خال من التحليل والتعليل ، تنقصه الشمولية النقدية — ان صحت العبارة (٣٩) .

وكما جاءت البداية — بداية البحث — غير معللة ولا مبررة وخالية من الاشارة الى الاشكالات المنهجية فى اتخاذ العصر الجاهلى بداية زمنية لبحث فى النقد ، جاءت النهاية أيضا وهى نهاية مضللة مرتين . مرة عندما توقفت عند القرن الرابع الهجرى او هكذا اعلنت الدكتورة دون سبب واضح . ومرة عندما أعلنت انها ستقدم «صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلى ، الى نهاية حياة الشريف المرتضى (٤٠) وهى قد انتهت فى الثلث الأول من القرن الخامس ٤٣٦ هـ واتخذت من كتابه «آمالى المرتضى» مصدرا للحديث عن نقد الشعراء للشعر سواء فى العصر الجاهلى أو الاسلامى أو العباسى ، فكأنها تعرض كتابا وتنسى انها تتحدث فى موضوع محدد يلتزم بمنهج . واذا كان من الجائز افتراضا — الا نقبل او نتغاضى عن عدم وجود تبرير لاتخاذ العصر الجاهلى بداية للنقد ، فليس من المقبول أن يتم هذا فى اتخاذ القرن الرابع نهاية للبحث خصوصا أن هذا القرن — على الرغم من ثرائه العلمى وازدهار حركة النقد فيه — ليس نهاية الشعراء ولا هو قرن اختص بشىء جعل شعراءه هم آخر من نعدهم من العباسيين . ولا ندرى لماذا توقف البحث فى القرن الخامس عند الشريف المرتضى دون غيره كأبى العلاء المعرى مثلا . اللهم الا اذا كان هناك سبب عقائدى لم تكشف الدكتورة النقاب عنه .

واذا كان المنهج — على العموم — من حيث كونه مصطلحا — هو «الطريق الواضح فى التعبير عن شىء ، أو فى عمل شىء ، أو فى تعليم شىء ، طبقا لمبادىء معينة ، وبنظام معين وبغية الوصول الى غاية معينة (٤١) فان هذا المنهج — من حيث كونه خطة عمل منطقية — هو توظيف جيد للمصطلح من أجل الوصول الى غاية معينة ، وفى سبيل ذلك اعلنت الدكتورة عند هدفها ومنهجها . أما منهجها الذى راعته فهو كما تقول «وراعينا فى دراستنا هذه المنهج التاريخى لأنه يعين على تمثل الأحكام النقدية وتطورها (٤٢) وهدفها من دراستها هو «الدراسة الموضوعية» وقد اعلنت ذلك فى نهاية بحثها اذ تقول «نرجو أن نكون وفقنا فى تحقيق مانصبو اليه من الدراسة الموضوعية لنقد الشعراء للشعر ، وبيان دورهم فى هذا الميدان (٤٣) .

ومن المأمول دائما ، أن يفتش الباحث عن المنهج الذى يحقق له هدفه من دراسته وقد رأت الدكتورة هند فى المنهج التاريخى وسيلة جيدة تحقق به هدفها من «الدراسة الموضوعية» . وقد ازداد الاتجاه الى التاريخ فى القرن التاسع عشر الميلادى بحيث أصبح لكل شىء تاريخ . وقد أثر هذا الاتجاه فى النظر الى الوجود الانسانى ، كما أثر فى مناهج البحث وطرق التفكير ومن هنا صار اهتمام الدارسين بالاخذ بالمنهج التاريخى بحيث صار «تاريخ ظاهرة ما او نشاط انسانى ما واحدا من

أمرين : اما أن يكون تاريخا زمنيا (خارجيا) ــ ان صحت العبارة ــ يعنى بالاستمرار الزمنى مع انكار أن تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار ، واما ان يكون تاريخا (داخليا) مفسرا للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة (٤٤) . وقد فهمت الدكتورة هند من المنهج التاريخى . جانبه الأول وهو التاريخ الزمنى الذى يهتم بالتقسيم السياسى للعصور دون النظر الى ما يفسر هذا الاستمرار الزمنى بدليل أنها اعتمدت خطة بحثها لاعلى اساس تطور الظاهر المدروسة وعلاقتها ببقية الظواهر المماثلة ، وانما اعتمدتها على اساس التقسيم للتاريخ ، فالتزمت بالعصر الجاهلى سياسيا ، ثم بالعصر الأموى ثم بالعصر العباسى . وكأن هذه العصور وحدات منفصلة عن الأخرى واذا صح ان اختلفت هذه العصور عن بعضها سياسيا وتحددت تواريخ لبداية كل عصر ونهايته ، فانه لا يصح هذا النظر بالنسبة لظاهرة تطور الفكر النقدى عند العرب . وهو تطور خضع لفكرة التاريخ ــ بلا شك ــ لكن هذه التاريخية ليست بالمعنى الذى التسمته الدكتورة هند . وهو الاستمرار الزمنى وليست بالمعنى الثانى وهو ان تفسر الظاهرة بقوانينها الداخلية . ان التاريخية ، بالنسبة لتفسير ظاهرة ماتعنى «كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة» (٤٥) .

وبناء على هذا الفهم لفكرة التاريخ ــ فى ضوء المنهج التاريخى ، تبين ان هذا المنهج منهج يهتم برصد تطور الظاهرة ونموها ، وتفسيرها باعتبارها ظاهرة غير منعزلة عن بقية ظواهر المجتمع الاخرى فأى ظاهرة لها قوانينها الذاتية التى تعمل فى اتصال بقوانين التطور العامة كما ان لها استقلالها النسبى ، بحيث يمكن أن نعد ما فعلته الدكتورة هند ــ فى ضوء هذا الفهم ــ تاريخا بمعنى أنه تسجيل لأحوال ظاهرة ما ، كظاهرة النقد العربى القديم ، واذا كانت «الموضوعية» تعنى «وصفا لما هو موضوعى ، وهى بوجه خاص مسلك الذهن الذى يرى الاشياء على ماهى عليه ، فلا يشوهها بنظرة ضيقة او بتحيز خاص (٤٦) فان المنهج التاريخى بالمعنى الذى قدمناه ، كفيل بالنظرة الموضوعية من حيث هى رؤية الشيء على ماهو عليه ، ورصد تطوره وتفسيره فى ضوء قوانينه الخاصة ، وعلاقتها بغيرها من قوانين التطور العامة فى المجتمع . ولا يمكن للمنهج التاريخى الذى يعنى السرد التاريخى للاحداث والأحوال أن يحقق هذه الموضوعية لأن هذا المنهج يرى الأشياء من الخارج دون ان يفسرها وان فسرها أو حاول البحث عن قوانينها الخاصة ، فانه يراها منعزلة عن سياقها التاريخى والاجتماعى .

فقد بدأت الدكتورة هند رؤيتها لظاهرة النقد الادبى عند العرب ممثلا فى نقد الشعراء الشعر من العصر الجاهلى ولم تحاول البحث عن عوامل استمرار هذه الظاهرة ، على الرغم من أن هذه العوامل متغيرة ، ومرتبطة بالتطور الجوهرى الذى يساد المجتمع العربى بعد الاسلام فى الصدر الاول منه ، ثم ماحدث لهذا المجتمع مرة أخرى من تحول اجتماعى وسياسى وثقافى وذوقى مع بداية عصر الفتوح وقيام الدولة العباسية ، وانفتاح العرب على بقية الاجناس الأخرى انفتاحا ثقافيا وحضاريا

وماديا كان من شأنه ان يحدث معه تبدل فى الاذواق وتغير فى الأحوال فلم.تعد النظرة لفن الشعر هى نفس النظرة القديمة عند عرب الجاهلية ، أو عندهم فى صدر الاسلام فلم يعد التغنى بالاطلال عنصرا لازما فى بناء القصيدة لأنه لم يعد فى حياة الشاعر او المجتمع أطلال كما لم يعد هناك ضرورة لاستخدام المعجم اللغوى الغريب فى الفاظه فى مجتمع صار يبحث افراده عن المتعة واللذة كما يبحثون عن السهولة واليسر ، اذ قيل لبشار : اذا شئت ان تثير العجاجة اثرتها فى شعرك ثم تقول : ربابة ربة البيت .. قال : انما اخاطب كلا بما يفهم(٤٧) وقد ادرك الاصمعى الروية هذا التحول المائل حينما قارن بين بشار بن برد ، ومروان بن ابى حفصة ، وكان من المفروض ان ينحاز الى ذوقه فى تفضيل الشعر القديم ، فيحكم لمروان ولكنه حكم لبشار بالشاعرية ، وعلل ذلك تعليلا يبدو فيه احساسه بأن بشار كان اكثر تفاعلا مع هذه المتغيرات الجديدة اجتماعيا وثقافيا وذوقيا فقال «لان مروان سلك طريقا كثر سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه ، وأن بشارا سلك طريقا لم يسلكه احد ، فانفرد به وأحسن فيه وهو اكثر فنون شعر ، واقوى على التصرف ، واغزر بديعا ، ومروان اخذ بمسالك الاوائل (٤٨)

هذا بالاضافة الى انها قد عزلت هذه الظاهرة ـــ النقد الادبى عند العرب عن عوامل تطورها البتدأ من القرن الثانى الهجرى ، وهى عوامل عامة تتصل بما أشرنا اليه من التغير الذى أصاب المجتمع العربى الاسلامى اجتماعيا وسياسيا وثقافيا وذوقيا ، وعوامل خاصة تتصل بموقف البيئات المهتمة بالنص الأدبى ، جمعا ورواية وابداعا ونقدا ، فالبدعون من الشعراء فى أواخر القرن الاول وأوائل الثانى وجدناهم كثرة «شبوا كلهم فى الاسلام ، وعاشوا كلهم عيشة اسلامية ، وكان هؤلاء الشعراء من أقطار مختلفة ، ومن بيئات مختلفة ، ومن نزعات مختلفة (٤٩) . الأمر الذى حدث معه ازدهار شعرى كبير شجع النقاد من اللغويين والرواة على الاهتمام به أضف الى هذا كثرة البيئات الثقافية فى مكة والمدينة ودمشق ، والبصرة والكوفة .

وفى مواجهة المبدعين من الشعراء والكتاب تأتى طائفة اللغويين وهم الذين «جمعوا مادة اللغة وروا شعرها ووضعوا نحوها وعروضها ، كانوا محافظين .. ومنذ نشأوا نشأ الاحتكاك بينهم وبين معاصريهم من الشعراء لما يرون عندهم من بعض مخالفات نحوية او صرفية او عروضية (٥٠) وكان هؤلاء اللغويون ـــ بحكم عملهم اذا لم يروا فى الشعر الا المثل والشاهد ـــ يفضلون الشعر القديم ويرفعون من شأن أعلامه ، وقد صرفهم هذا الموقف عن الاحساس بتغيير الشعر المحدث عن الشعر القديم ، ومن ثم نشأت قضية القدم والحداثة . أو القديم والجديد التى عرفت باسم «الخصومة بين القدماء والمحدثين» واذا كانت بيئة الشعراء وبيئة اللغويين قد تفاعلتا ، فأثمرتا ، فلا ننس بيئة المتكلمين التى وصفها استاذنا الدكتور شوقى ضيف بقوله «واذا تركنا هذه الطائفة من اللغويين وعملها فى النقد الى طائفة المتكلمين ، وجدناها تتفوق عليهم فى هذا الضرب من ضروب النشاط العقلى ، ومرجع ذلك الى انها لم تكن محافظة مثلهم تعقد بالنموذج القديم من الشعر

وحده ، بل كانت تنظر فى الحديث معه ، كما كانت تنظر فى بلاغة القرآن ومدار فصاحته وتأويل كلمة ، وقد التحم عقلها بالثقافة الاجنبية (٥١) .

وبالاضافة الى ان الدكتورة هند ، قد عزلت ظاهرة النقد العربى القديم عن عوامل تطورها فانها قد عزلتها عن غيرها من الظواهر المماثلة ، مثل ظاهرة تفسير النص القرآنى ، وما اسفرت عنه من اثار بدت واضحة على تفكير الشعراء ، خصوصا ان هذه الظاهرة لم تكن بعيدة عن المدارس الفكرية المتعددة التى رأت النص القرانى رؤية تتفق مع ما يناسب منطلقاتها ، ولم يكن الشعراء ، والنقاد ، ببيعدين ، عن هذا المناخ ، ولم يكن الناقد شاعرا او ناقدا — فى ذلك الزمن — وفقا على نشاط فكرى بعينه كالنقد ، بل كانت تتنازعه ثقافات مختلفة ، ويتنقل من موقف الى موقف ، مما اثر بالضرورة على آراه وأحكامه ، ومن هنا ، فان رؤية ظاهرة النقد عند الشعراء او النقاد ، وفى معزل عن هذا كله تعد رؤية ناقصة ، وتعد الاستعانة بالمنهج التاريخى — فى غيبة هذه الرؤية — استعانة لا تحقق هدفا التزمت به الدكتورة من قبل وهو «الدراسة الموضوعية» وذلك لعدة أسباب ، قدمناها اثناء تحليلنا ، ولا مانع من ايجازها فيما يلى :

أولا : ان الدكتورة هند ، حينما تصدت لموضوعها — نقد الشعراء للشعر — راحت تعالج مادة نقدية — هى مدار بحثها — تتصل بتصورات الشعراء حول فن معين . والتزمت ببحث تطور هذه التصورات — بغض النظر عن تحقق هذا الالتزام او عدمه — وهى بالتالى دخلت فى علم تاريخ الافكار وهو «يبحث انتشار بعض الافكار والمؤلفات العامة فى عصر من العصور ، أو فى بيئة من البيئات وعلى هذا المعنى يكون التاريخ الفكرى عبارة عن دراسة نصيب نظرية ما من الازدهار والانتشار بين نخبة محدودة من العلماء والمفكرين» (٥٢) . أى أن هذا العلم تاريخ الأفكار — History of ideas يهتم بمتابعة تطور الفكرة فى بيئة من البيئات لدى نخبة من المفكرين فى وقت ما وصيرورتها فيما بعد وان فتشنا فى جوانب بحثها لا نلمس اثرا لهذا المفهوم ، فهى لم تجعل لدرسها نقد الشعر ، محاور منهجية ، ولم تنطلق من اساس نظرى تستعين به فى فهم مادتها وتحليلها ، ومن ثم جاءت ملاحظات الشعراء مبعثرة مفككة الا من رباط وهمى مثل ، «ولأبى نواس اراء نقدية فى الشعراء الجاهلين ، وفى شعراء عصر صدر الاسلام ، والشعراء الامويين ، وله آراؤه النقدية» (٥٣) وهو رباط لا يوضح مصادر هذه الاراء ولا انتماءها لأى محور من محاور نظرية الشعر ، وانما هى أفكار ، كل فكرة تعبر عن نفسها منتمية مرة الى الاسلوب ، ومرة الى الصورة ، ومرة الى النحو ، وتنتمى الى ازمان مختلفة متباينة ، هذا بالاضافة الى أن الدكتورة اعتمدت على نوع معين من الملاحظات النقدية التى ابداها الشعراء ، وهى ماروى عنهم وغاب عنها مصدر فى غاية الاهمية — وهو دواوين الشعراء التى لم نر مجرد اشارة عابرة اليها على صفحات البحث .

ثانيا : ان الدكتورة ، قدمت لنا مجموعة من الشعراء الجاهلين الاسلاميين والعباسيين

واصطفتهم ، ولا ندرى على اى اساس ، وكأنهم معزولون عن موروثهم النقدى أو عما عاصروه من قضايا نقدية ، فجاءوا كانهم نبت معزول عن الشمس والهواء والظل ، وليس له الا بعض الوريقات الذابلة ، وعلى الرغم من اهمية دور الشعراء فى تاريخ النقد العربى القديم ، فقد غابت ملامحه ، كما غاب عن الدكتورة مبدأ المقارنة لندرك الفرق بين نقد الشعراء ـــ وهم اول النقاد ـــ ونقد النقاد ، ولندرك من من الفريقين كان اكثر ثراء من الاخر ـــ مادام الشعراء النقاد ـــ فى راى الدكتورة ـــ قد اجادوا فى نقدهم (٥٤) ومن من الفريقين كان اسبق من الاخر فى طرح تصورات نقدية جديدة ومفسرة لجانب من جوانب نظرية الشعر عندهم .

ثالثا : ولان فكرة المنهج قد غابت عن البحث ، وقعت الدكتورة هند فى خلط كبير بين البيئات التى اهتمت بالنص الشعرى ، فاعتقدت ان امثال حماد الرواية ، وخلف الاحمر ، نقادا شعراء لامعين «ورأينا ان هناك اسماء لمعت منّ بين النقاد الشعراء وعلى راسهم حماد الرواية المتوفى سنة ١٥٥ هـ .. كما اشتهر منهم خلف الاحمر المتوفى سنة ١٨٠ هـ (٥٥) وطبيعى ان يقودها هذا الى ماقدموه من ملاحظات نقدية متصلة بطبيعة عملهم كرواة للشعر ، وصرفت اهتمامها الى امثال هذه الملاحظات ، ولم تقف عند مادة بحثها الحقيقية المتمثلة فى رؤى الشعراء لفن الشعر ، وهى رؤى صاغوها شعرا وفيرا فى دواينهم . وهذه المادة فيها من الثراء والوفرة ما جعل كاتب هذه السطور يتوقف عندها ليتخذها موضوعا لاطروحته فى الدكتوراه التى اجيزت فى أوائل صيف ١٩٨٤ . ودار عليها بحثه الذي ابتدأ ببشار وانتهى بأبى العلاء ووقع فى جزأين الاول : شمل دراسة مفهوم الشعر عند هؤلاء الشعراء العباسيين والثانى : شمل نصوص مادة هذه الدراسة . والجزأن ماثلان للطبع .

رابعا : ولاحساس الدكتورة بعدم تماسك المادة التى جمعتها ، أو هكذا بدا لها الامر ، لم تنشأ أن يدور بحثها حول محاور نظرية مرتبطة بمفهوم الشعر وقضاياه مما ادى بالضرورة الى عدم التماسك الشكلى فى بناء خطة البحث . اذ لو نظرت اليها مادلتك على شيء مما اعتاد الباحثون على تسميته ابوابا وفصولا ، او اقساما ما وأجزاء ، او مباحث وغير ذلك من التقسيمات . ولا تجد الا عناوين فرعية جانبية مكررة متشابهة ترتبط باسماء شعراء ، وليس بموضوعات ، ولا تمايز بينها الا بصفة الشعراء ان كانوا جاهليين ، او امويين ، او عباسيين .

وبعد هذه الجولة ، وقبلها ، يظل الامر محتاجا الى تفسير اذا علمت ان الباحثة قد حددت هدفها من البحث ، ولم تعلن عنه الا فى السطور الاخيرة منه ، وهو «الدراسة الموضوعية لنقد الشعراء وبيان دورهم فى هذا الميدان (٥٦) كما حددت موقع بحثها بين الابحاث اذ وصفته بانه «دراسة جديدة لم يسبق اليها (٥٧) ولا ندرى هل نوافق الثعالبى حين قال : ان من تعد سقطاته هو الكامل ، وان من تحسب هفواته فهو السعيد .

هوامش

١ ـ ليس التراث موجودا صوريا له استقلال عن الواقع الذى نشأ فيه ، وبصرف النظر عن الواقع الذى يهدف الى تطويره ، بل هو تراث يعبر عن الواقع الأول الذى هو جزء من مكوناته ... والتراث والتجديد يعبر ان موقف طبيعى للغاية ، فالماضى والحاضر كلاهما معاشان فى الشعور ، ووصف الشعور هو فى نفس الوقت وصف للمخزون النفسى المتراكم من الموروث فى تفاعله مع الواقع الحاضر ، اسقاطا من الماضى او رؤية للحاضر ، فتحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان اسباب معوقاتها «انظر حسن حنفى : التراث والتجديد / المركز العربى للبحث والنشر / القاهرة ١٩٨٠ ص ١١ ، ١٧ ، وما بعدها

٢ ـ نفس المرجع والصفحة .

٣ ـ النظرية : «جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف الى ربط النتائج بالمقدمات أو فرض علمى يمثل الحالة الراهنة للعلم ، ويشير الى النتيجة التى تنتهى عندها جهود العلماء اجمعين فى حقبة معينة من الزمن «انظر / مراد وهبة المعجم الفلسفى / دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ـ ط ٣ ـ ١٩٧٩ م ص ٤٤٧ ، وانظر / معجم مصطلحات الأدب / ٥٦٩

٤ ـ هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / دار الرشيد ـ العراق / ١٩٨١ م ص٧

٥ ـ نفس المرجع والصفحة

٦ ـ هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر / مطبعة الجامعة ـ بغداد / ١٩٨٦ م ط ص٩

٧ ـ هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / ص٧ .

٨ ـ جابر عصفور / مفهوم الشعر : دراسة فى الموروث النقدى ـ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ـ ١٩٧٨ م ط ١ ص ٧

٩ ـ كمال ابو ديب / جدلية الخفاء والتجلى ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ص ٢ / ١٩٨١ م ص ٣٥

١٠ ـ هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر ـ ص ٥

١١ ـ ابراهيم بيومى مدكور ـ فى اللغة والادب ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧٠ ص ٩٤ .

١٢ ـ نفسه / ص ٨١

١٣ ـ ابو حاتم الرازى / الزينة / تحقيق / حسين فيض الله / دار الكتاب المصرى / مصر ١٩٥٧ ص ٨٣

١٤ ـ ابن وهب / البرهان ٪ تحقيق / حفنى شرف / مكتبة الشباب القاهرة ص ١٣٠

١٥ ـ مجدى وهبة / معجم مصطلحات الادب / مكتبة لبنان / ص ٥١٤

١٦ ـ نفس المعجم / مادة نقد

١٧ ـ هند حسين طه ـ الشعراء ونقد الشعر / ص ١٢ .

١٨ ـ نفسه ص ١٣

١٩ ـ ،، ص ٦

٢٠ ـ ،،ص ٦

٢١ ـ ،، ص ١٣

٢٢ ـ ،، ص

٢٣ ـ الذاتى : الاتجاه الذاتى عموما هو كل ميل الى اعتبار أحكام الانسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص ، وقد اطلق على المدارس النقدية التى ترى أن الحكم على العمل الفنى يجب أن يقوم على ذوق الناقد لحظة حكمه عليه ، لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعة من قبل .

الفن : تعبير خارجى عما يحدث فى النفس من بوعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ .

انظر : معجم مصطلحات الآداب .

٢٤ ـ هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر ص ٦

٢٥ ـ ،، ص ١٣

٢٦ ـ عبد المحسن طه بدر ـ الروائى والأرض ـ الهيئة المصرية العامة ـ القاهرة ١٩٧١ ص ١٤

٢٧ ـ هند حسين طه ـ الشعراء ونقد الشعر ص ٦

٢٨ ـــأحمد يوسف على ـــ مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار الى أبى العلاء ـــ رسالة دكتوراه مخطوطه ـــ ١٩٨٤ ـــ جامعة الزقازيق ، اظر ص ٣٤٤
٢٩ ـــشكرى عياد / موقف من البنيوية ـــ فصول ـــ القاهرة ـــ العدد الثانى ـــ يناير ١٩٨١ ص ١٩٠
٣٠ ـــعبد المنعم تليمة ـــ مقدمة فى نظرية الآداب ـــ دار الثقافة للطباعة والنشر ـــ القاهرة / ١٩٧٣ ص ١٨٨
٣١ نفسه
٣٢ ـــعبد المنعم تليمة ـــ مدخل الى علم الجمال الأدبى ـــ دار الثقافة للطباعة والنشر ـــ القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٢
٣٣ ابراهيم بيومى مدكور ـــ فى اللغة والأدب ص ٨١
٣٤ ـــشوقى ضيف ـــ البحث الأدبى : طبيعته ومناهجه ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ص ١٨ و ١٩
٣٥ ـــالجاحظ ـــ الحيوان ـــ جـ ١ ـــ ص ٧٤
٣٦ ـــيوسف خليف وآخرون ـــ الروائع من الأدب العربى ـــ المجلس الأعلى للثقافة ـــ القاهرة ـــ ط ـــ المقدمة ص ١١
٣٧ ـــطه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـــ دار الكتب العلمية ـــ بيروت ١٩٨٥ ص ١٧ و ١٨
٣٨ ـــنفسه
٣٩ ـــهند حسين طه : الشعراء ونقد الشعر ص ١٧
٤٠ ـــنفسه ص ٥
٤١ ـــمراد وهبه ـــ المعجم الفلسفى ـــ ص ٤٣٢
٤٢ ـــهند حسين طه ـــ الشعراء ونقد الشعر ـــ ص ٥
٤٣ ـــنفسه ص ١٨٥
٤٤ ـــعبد المنعم تليمة ـــ مقدمة فى نظرية الأدب ـــ ص ٩٠ و ٩١
٤٥ ـــنفسه
٤٦ ـــمجدى وهبه ـــ معجم مصطلحات الآداب ـــ ص ٣٦٠
٤٧ ـــالمرزبانى ـــ المرشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ـــ تحقيق على محمد البجاوى ـــ لجنة البيان العربى ـــ القاهرة ١٩٦٥ ص ٢٤٩
٤٨ ـــنفسه
٤٩ ـــطه ابراهيم ـــ تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـــ ص ٣٨
٥٠ ـــشوقى ضيف ـــ النقد ـــ دار المعارف ـــ مصر ـــ ص ٣٩
٥١ ـــنفسه ـــ ص ٤٥
٥٢ ـــمجدى وهبه ـــ معجم مصطلحات الادب ـــ ص ٢١٩
٥٣ ـــهند حسين طه ـــ الشعراء ونقد الشعر ـــ ص ٩٣
٥٤ ـــنفسه ـــ ص ٦
٥٥ ـــنفسه ـــ ص ١١
٥٦ ـــنفسه ـــ ص ١٨٥
٥٧ ـــنفسه



قراءةٌ فى أربعة أصواتٍ شعريةٍ من جيــلِ الرمادة

وليد منير

« ما يبقى على الأرض هو ما أسسه الشعراء » .

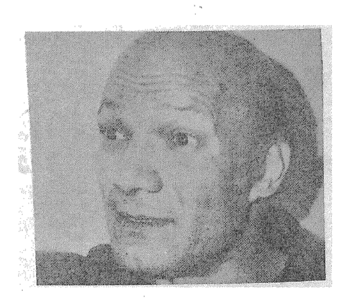
« هولدرلن » ١

– ١ –

هذه إطلالةٌ سريعةٌ تشغلُ بالكشف عن دأب الموجة الشعرية الثالثة فى إفراز أصواتٍ جديدةٍ حارةٍ بين فترةٍ قصيرةٍ من الزمنِ وأخرى ، إرهاصاً بالامتدادِ والاتصالِ والثراءِ والفاعلية ، وتعبيراً عن تكاثف « الهمّ الشعرى » وتناميه رغم تخلف المتابعة النقدية الجادة له ، ورغم تَفَشّى حالة الكسل العقلى فى واقع حياتنا الثقافية المأزومة ؛ إذ أن شهوة « الابداع الجمالى » لم تتوقف للحظةٍ عن الموار والتدفق ، ولم تكف حركة الشعر الجديد عن توليد فرسانها المتعاقبين بكافة اتجاهاتهم الفنية واشيةً بانفصالهم واتصالهم فى آنٍ (عن) و (مع) تراثهم التاريخى والجمالى والاجتماعى ، وواعدةً باستشراف آفاقٍ أكثر إشراقاً وجِدةً وزخماً دون ادعاءٍ أو ضجيج .

(جيل الرمادة) إذنْ ، وأنا واحدٌ ممن ينتمون إليه ، هو ذلك الجيلُ الذى ولَجَ المعمعةَ عقب انكسار الحلم العربى فى السابع والستين ، حيث طفت على سطح الواقع الاجتماعى كافة التناقضات الكامنة التى خلخلت من دعائمه ، ونالت من تماسكه إلى أبعد الحدود الممكنة .

أحمد عبد المعطى حجازى



(جيل الرمادة) تعبير مجازىٌّ نطلقه تجاوزاً على من ينتمون إلى هذه المرحلة الحادة الشائكة من تاريخنا . وهى مرحلةٌ سادها وجعُ التردى ، وعذابُ النكوص على كل المستويات . ومادام شعراءُ هذا الجيل المسكون حتى النخاع بهاجس « التجاوز » يبتغون تقويض ما نشأوا عليه سعياً إلى تأسيس واقع جديد ، وكتابةٍ جديدةٍ ، فلاشك فى أنهم يحملون عبء قولٍ ثقيلٍ لا يستطيعون بحالٍ الخلاص منه دون أن يعملوا على أن يكون « للحنهم الافتتاحى » إيقاعٌ يصل ما كان بما يكون ، ويصل ما يكون بما سوف يكون أيضاً .

إن عمليةَ الإبداع تنهض فى أفضل حالاتها على « شكل من أشكال التوازن الفعال بين الهدم والبناء ، بين الغربلة والتجاوز ، بين إعادة شحذ العناصر الفاعلة فى القديم وخلق عناصر صادمة جديدة لا تنتمى سوى لمعطيات عصرها »[1] .

إذن ، فعملية الإبداع فى وجهها الآخر شكلٌ من أشكال الجدل ، هذا الجدل الذى يعيد دائماً إنتاج الحياة ، ويمحو بعض عناصرها لصالح البعض الآخر . والمبدع أو الفنان يراهن عادةً كما يقول « جارثيا ماركيز » على جوادين ، جواد فعالية إبداعه فى متلقى هذا الإبداع ، وجواد حذقه الفنى . وعلى المبدع لكى يحقق الفعاليتين السابقتين أن يملك وعياً متفرداً بمعطيات واقعه خاصةً إذا كان هذا الواقع مضطرماً بخليطٍ من الاحتمالات والتناقضات والرؤى .

– ٢ –

أفرزت الموجةُ الشعريةُ الثالثة فى مدِّها الأول عدداً من الشعراء الموهوبين الذين أخذوا على عاتقهم مسئولية تَمَثُّل إنجازات الموجة الأولى (عبد الصبور – أحمد حجازى – السيَّاب) وإنجازات

الموجة الثانية (عفيفي مطر – أمل دنقل – أبي سنة – الماغوط) وفهم الآليات الداخلية التي تحكم هذه الإنجازات فهماً جيداً ، والاستفادة منها ، وتطويرها ، ومحاولة تجاوزها إلى أبعد . ضمَّت هذه الموجة الثالثة فيما ضمت كلا من الشاعرين : حلمي سالم ، وأحمد الحوتي .

أصدر « حلمي سالم » عدداً من المجموعات الشعرية عبر ١٤ عاماً كان آخرها (سيرة بيروت) ١٩٨٦ م . كذلك أصدر « أحمد الحوتي » عدداً من المجموعات الشعرية التي كان آخرها (الانتظار على مائدة الشمس) ١٩٨٥ .

وأفرزت نفسُ الموجةِ في مدها الأخير عدداً آخر من الشعراء الأصلاء الذين واصلوا تنمية (خط التجاوز السابق) ومده إلى منتهاه . من هؤلاء الشعراء : الشاعر « شادى صلاح الدين » الذى أصدر عدداً من المجموعات الشعرية التي يُعَدُّ من أحداثها (أسرارٌ من ملف فاتنةٍ كانت تعشق الوطن) ١٩٨٥ وهو عبارة عن قصيدة واحدة طويلةً . والشاعرة « ميسون صقر » التى أصدرت مجموعةً شعريةً واحدةً هي (هكذا أسمى الأشياء) ؛ هذه المجموعة – فيما أرى – من أفضل ما كتب تحت اسم (قصيدة النثر) في السنوات الأخيرة .

لقد تساءل « تريستيان تزارا » ذات يومٍ عن قيمة الشعر ثم أجاب بأن قيمة الشعر تكمن في حضوره الجوهرى في قلب زمان العالم ومكانه . فما مدى حضور قصائد هذا الجيل (المتهم من قِبَل البعض بالانفصال عن همِّهِ اليومى) في قلب الزمان والمَكان ؟ . هذا هو السؤال .

– ٣ –

يمثل عالم « حلمى سالم » فى قصائد (سيرة بيروت) بنيةً واحدةً فى الدلالة ، ولكنه لا يُمثِّل بينةً واحدةً فى التشكيل . فالقصائد المكتوبة من العام ٨١ إلى العام ٨٢ مثل (مقطوعات الحصار) و(وجوه تمنحنى وجهى) و(حوار مع حجر فلسطينى) تكاد تتداخل على مستوى الأداء الأسلوبى مع قصائد (سكندرياً يكون الألم) و(الأبيض المتوسط) على ما بينهما من تراوح فى كيفية القول . أما القصائد المكتوبة من العام ٨٣ الى العام ٨٤ مثل (تجعل شريانها بلداً) و(المعشوقة والعربى) و(حديث سليمان) فهى تمثّل – فى زعمى – مرحلةً جديدةً فى التشكيل الجمالى عند « حلمى سالم » ، وفى حدود الديوان الذى بين أيدينا فقد تضمنت قصيدة (البرزخ صيف ٨٢) إرهاصات هذه المرحلة .

فيما عدا هذا فإن قصيدة مثل (حروف) المكتوبة فى أكتوبر ١٩٨١ تحتوى رغم وقوعها فى الدائرة الأولى نزوعاً خفياً إلى تجاوز ملامح الثبات اللصيقة بقصيدة « حلمى » فى هذه المرحلة ، بينما تحتوى قصيدة (قصائد قصيرة فى وصف الرقم الصعب) المكتوبة فى نيقوسيا ١٩٨٤ على وقوعها

فى الدائرة الثانية انحناءً مرتداً بعض الشىء إلى (المفاتيح) و (التيمات) المميزة لقصيدة « حلمى سالم » فى المرحلة الأولى .

ومهما يكن من أمر ، فإن (التراوح) و (التفاوت) و (التذبذب) أحياناً بين قطبين صار يمتلكهما الشاعر هو أمرٌ مشروعٌ خاصةً فى فترة (التحول النسبى فى الخبرة الجمالية) ، والعبرة هنا بذلك النسق الأخير الذى يتمخض صراع الثنائيات عن اكتماله وانتظامه فى بنيةٍ شاملةٍ موحَّدة .

اقترح الآن أن قصائد الدائرة الأولى تقدم طرحاً للعالم ينهض على رؤيةٍ أفقيةٍ ورأسيةٍ أو رؤيةٍ ذات زوايا مثلثية (حادة / منفرجة / قائمة) . المهم أنها رؤيةٌ مدببةٌ ، محددةٌ بشكلٍ صارمٍ ، وتكاد تكون مؤطرة « مسبقا » تأطيراً هندسياً . تحتفل هذه الرؤية فى عمومها كما توصل « ادوار الخراط » بالثنائيات غير المحلولة[٢] .

الطفل الذى يداريه كهلُ
اسمه الأهلُ
صامتٌ كليمْ
فرحان بالأسى
وابتهاجه أليمْ .

إن ما يجمع بين الأضداد تجاورٌ غير محسومٍ فى جدليته ، ونادراً جداً ما يتولد عن نواة تلك الأضداد وجودٌ ثالثٌ يتجاوزها .

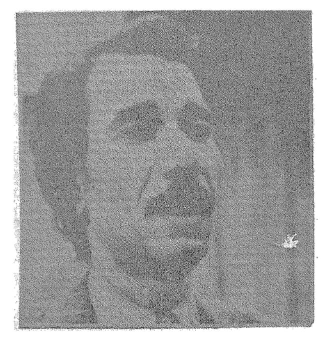
الدوال الأساسية فى قصائد الدائرة الأولى (دائرة الرؤية الزاويَّة) هى : الحجر – الوردة – الرصاصة – البوَّابة . وكلها دوالٌ فيما أرى أشد صلةً (بالمكان) من (الزمن) .

قصيدة الدائرة الأولى هى قصيدة المعادلة الحسابية . والشاعر يكسر منطقية هذه المعادلة وذهنيتها من خلال بعض التنويعات التى صارت تُشكِّلُ سمةً مخصوصةً من سمات شعره مثل : الإلحاح الإيقاعى ، الجناس اللفظى ، الحوار بين الأنا والآخر ، التكرار المقطعى .

اقترح أيضاً أن قصائد الدائرة الثانية تقدم طرحاً للعالم ينهض على رؤية دائريةٍ ، حلوليةٍ ، ذات نَفَسٍ صوفىٍّ واضحٍ ، تتخلى للمرة الأولى عن التحديد والتأطير فى مقابل التكثيف والعمق . وتفلت من منطقة الثنائيات غير المحلولة كى تدخل فى منطقة التضافر ذى العناصر المتعددة .

الوردة ساهرةٌ
والأنثى ليس تنام على مقطوعتها الليلية
تفضى بحقائقها للفلة والجندى ،

أمل دنقل



تغادر مكمنها تحت رذاذ الثلج الأحمر
تتحقق من أن الأشياءَ المحبوبةَ
مازالت فى موضعها المحبوبْ

تجيء الصبية خطفاً من الهتك والسفك
والمقصلةْ
تلملم من بين بقيا العشيق البقايا :—
رباط حذاءٍ
وخصلة شعرٍ معفرةٌ بالسحابِ ،
سطورٌ لمطلع أقصوصةٍ
نصف ضلعٍ تطاير ،
مفتتحٌ للغرامِ ،
بداية حلم على الهدب ،
سبابةٌ ،
بعضُ إغفاءةٍ ،
أنملةْ

لقد بدأ الشاعر ينشد شيئاً فشيئاً تنوعاً ثرياً فى إطار الوحدة الواحدة المحكمة دون أن يتنحى عن رؤيته الجوهرية الأولى فى انقسام خميرة العالم إلى سالبٍ وموجبٍ يتبادلان موقعيهما فى تحاورٍ لا ينفد .



الدوال الأساسية فى قصائد الدائرة الثانية (دائرة الرؤية الحلولية) هى : الوردة – اليمامة – الوقت – الربابة .

تحتوى هذه الدوال فى منظومتها دوال المرحلة الأولى وتتجاوزها كما أنها تبدو أشد صلةً (بالزمن) منها به فى المرحلة السابقة مع الاحتفاظ بعلاقتها مع (المكان) .

تخلى « حلمى » قليلاً عن إلحاحه لإيقاعى الخارجى واستبدله بإيقاع الداخل الدائرى :

قلت : أنا المخدوع الظمآنُ
فصاح سليمانُ
فكيف تحدد موقعك الراهن بين الأجناد ؟
أنا أول من سيكونون وآخر من كانوا
وثرى الأرضِ الإيمانُ
اقترب قليلاً
صاح سليمانُ ...... إلى آخره .

أيضاً ، فقد خفف « حلمى » بعضِ الشيء من جرعةِ الجناس اللفظى . إذن ، فقد تخلى شاعرنا عامةً عن التصاقه الجارف الممجوج أحياناً بطبيعة الظاهرة الصوتية ، وأعطى اهتماماً موازياً لعناصر التشكيل الأخرى (الصورة – سياق البناء – التركيب المتضافر للجزئيات المتعددة) . ولكنه احتفظ بسمتين إيجابيتين جداً من سماته اللصيقة وأعنى بهما : الحوار بين الأنا والآخر ، والتكرار .

تتبلور سمة (الرفض الرومانسى) فى شعر أحمد الحوتى أكثر مما تتبلور فى شعر أى شاعرٍ آخر من هذا الجيل . تصطبغ هذه السمة بصبغة غنائية واضحة تكتسب ملمحها الدرامى الوحيد من الالحاح المتواتر على توظيف عنصرين رئيسيين ؛ هذان العنصران هما : الشخصية ، والمكان .

وفى (الانتظار على مائدة الشمس) يبرز عنصر (الشخصية) التى تتمتع حياتها بشحنةٍ مأساويةٍ واضحةً جليةً من خلال مرثيتى « صلاح عبد الصبور » و« نجيب سرور » فيما تأخذ شخصياتٌ أخرى مكانها فى قلب صراع الأضداد ذاته دافعةً بطاقة اللغة النفسية إلى حدودٍ بعيدة ؛ من هذه الشخصيات « منير الشنشاوى » و« احمد الحوتى » نفسه .

كذلك يتخذ (المكان) دلالة الدرامية المباشرة عبر تداعيات الأحداث المؤلمة فى حركة الزمان (الماضى - الحاضر) حيث تتكرر هذه الدوال المفاتيح :- الدلتا - النيل - اسكندرية - بيروت ... ألخ .

وتجربة (التوق إلى تحقق مستحيل) هى التجربة (المفصل) التى تنشط فى الحركة من حولها بقية التجارب الصغيرة الحية التى تسهم بشكلٍ عضوىٍ فى تثبيت وترسيخ دلالة التجربة الروحية الأم ؛ هذه الدلالة التى تشى برد الفعل (الانكسار) دون أن تشى بفعلٍ مادىٍ ينهض على المواجهة أو الرغبة فى التصدى .

انتهى وقت القصيدةْ
أفرغى النيل من المجرى ولُمّى ضفتيه
ربما يغفو قليلاً
ربما أهفو إليه
ربما يفرغ بعض الحزن
أو يهتز فرع الذاكرةْ

معذرة ...
ربما تصحو على طعم المرائى القاهرةْ

أو :-

وأعرف أنك فاكهة المستحيل
وأنك شمس القرى

واكتمال السفرْ
فلا توقفيني عن الشوقِ
لا توقفيني عن الشوقِ
يرحل وجه ، ووجه يجيء
وأنت على واجهات القرى مُخلتان
وزيت يضيء
وأنت اللغات .. اللغات .. اللغات
دفوف الهوى
والنبات - الهوى
والهوى - اللبنات
فلا توقفيني عن الشوقِ

إن (التداعى الحر) سمةٌ من سمات (الغنائية العاطفية) التى يتكىء إليها « الحوتى » دائماً فى فعل (البوح) . وعادةً ما يأخذ (الخطاب الشعرى) طابعه الخاص عبر إحالته إلى (ضمير المخاطب) مما يؤكد بصورةٍ مستمرة (الوظيفة الانفعالية) لشكل الكتابة الشعرية عند الشاعر .

يا نيل
أنت طعنتنى ، وقصدت طعنى
فانتبه
إنى حليفك فى انتباهكْ

إن (الخطاب) و (النداء) فى شعر « أحمد الحوتى » أداتان أسلوبيتان يفضحان على مستوى (النص التام) أو (النص الكلى) للشاعر رغبة (الإدانة) العارمة التى تتوقد بها شهوة التحقق المشوبة بانكسارٍ موجعٍ طويل .

طعنة الورد تمسح عنى المسافة والشعرَ !
بينى وبين النجوم الأليفة أنت ..
أيا سيدى الحب
تمسح عنى تواريخك العربية
أم أنت ترشقها فى جبينى
كوشم البراءة ؟!

ولكن « أحمد الحوتى » ينجح - وهذه ميزةٌ لا يمكن إغفالها - فى إيجاد (النغمة المناسبة

للأداء) مما يجعل من شعره (موصّلاً جيداً) بلغة علم الطبيعة ، وذلك دون أن يتنازل عن الطرف الأيمن فى المعادلة : فنية الإنشاء الشعرى . إن « الحوتى » لا يجنح عادةً إلى خصيصة (التركيب) أو خصيصة (تعدد مستويات الصوت) أو خصيصة (السرد الدرامى) ، وإن كان يجنح رغم ذلك إلى خصيصة بالغة الأهمية تمنح شعره ألقاً انفعالياً واضحاً ، هذه الخصيصة هى (الإيحاء) . وسحر الإيحاء نواةٌ جوهريةٌ لاصقةٌ بكل شعرٍ حقيقىٍّ لا مناص ، ولكن افتتان شاعرنا الدائم بـ (توالد الصور الصغيرة) من (صورة كلية) تقبع فى خلفية الرؤية الجمالية هو ما يميز أسلوبه التعبيرى حيث تمتد الظلال كثيفة فى اتجاه تخليق (الأثر النفسى) .

إن «أحمد الحوتى» مغرمٌ برسم (الحالة)، وفى ذلك مايسم طريقة أدائه بميسمها الأسلوبى الخاص . لقد قال « بوفون » أن « الأسلوب هو الإنسان نفسه ، ولهذا فلا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب »[٣] .

تمتد جماليات الأسلوب كذلك عند « الحوتى » لتشمل (حساً تراثياً شعبياً) صاعداً فى وَهَنٍ ، كطريقةٍ من الطرائق التى تسهم فى فاعلية التوصيل .

انى أهواك يا حزنى المقيم
مثل فخار الأوانى

و :-

فوق أرصفة الخليلى
كلمتنى خيمةٌ
وتزوجتنى مشربية

و :-

قلبى منمنمةٌ
ومشكاةٌ
وابريق الوضوءْ
....
قلبى يسافر فى شهور الصيف والحنَّاءُ قِبْلَتُهُ

أيضاً فإن هاجساً (كونياً) يتغلغل فى سياق التوارد الشعرى (الطبيعة - الماء - النار - الفضاء - الليل) مما يشى على مستوى الدلالة برغبة التوحد بـ (المطلق) كبديل رومانسي عن وهم الالتصاق بالعالم .

- ٥ -

ينطلق « شادى صلاح الدين » من نفس البؤرة الرومانسية – تقريباً – التى ينطلق منها « أحمد الحوتى » فى إنشائه الشعرى ، ولكنه يتحرك فى مسارٍ أقل نتوءاً وحدةً فى إيقاعه ، وإن كان أكثر قرباً من عَصَبِ الدراما وأكثر إيغالاً فيه. إن « شادى صلاح الدين » يكرر وجهه عدة مراتٍ بعدة صورٍ مختلفةٍ ، دون أن ينسى أن تكون مراياه شافةً عما ورائها بقدرٍ كبيرٍ من النعومة والشفافية والبساطة .

« أسرار من ملف فاتنة كانت تعشق الوطن » قصيدةٌ طويلةٌ مجزَّأةٌ إلى ١٢ حركة ، والحركة الأخيرة نفسها مجزّأة إلى ثلاث حركات صغرى . تبدأ القصيدة هكذا :–

قاصية حبيبتى
كالصمتِ حين يقطعُ الكلامْ

وتنتهى هكذا :

يا زينب الجميلة
تأتين فى نهاية الجولة
تمسحين عن عيونك الضوء ،
وآثار المساحيق ،
وتبدئين الارتحالْ

إن هناك نوعاً من (المباغتة المسنونة) فى كل مرةٍ ؛ تقطع بنصلها المبرىّ الحاد اتصالاً أو اكتمالاً كان مُتوقّعاً . وهذه (المباغتة المسنونة) تجد إشباعاً متواتراً فى تجاوباتٍ عديدةٍ تتجلّى وتختفى فى تراوحٍ دائبٍ ما بين البدءِ والنهاية .

وابتدرتنى بالخصام
وكنت متعبا

يمكننا أن نتصرف كعشيقين
التقيا بعض الوقت
وانهزما بعض الوقت
وابتسما بعض الوقت
وانتهيا فجأة

و :

ولما رجعت إلى دارها
انكرتنى ثلاثا
إلى أن تبدى النهار
وكان تكلمنى
من وراء الجدار

إن إحساساً بـ (قصر الوقت) و (فوات الأوان) و (المداهمة) و (الخديعة) يعتور تجربة « شادى » من أولها إلى آخرها . انه شاعر الزمنِ المسروقِ خلسةً ، والعمرِ المضيَّع دون سابق إنذار . ووجه الشاعر الذى يتبدَّى عاشقاً مرةً ، ومسافراً مرةً ، ومواطناً عادياً مرةً ، وقروياً ضاجراً بقسوة المدن مرةً وجهٌ يلوح دائماً بين التذكُّر والنسيان كأنه لمع طيف . إنه انحدار الذاتِ بين التحقق والإنكار دونما إذعانٍ كاملٍ لطرفٍ من الطرفين ، ودونما إصرارٍ أيضاً – ربما – على الامساكِ بطرفٍ دون آخر ، والتشبث به عُنوة . وهذا الملمح الرؤيوى بالذات هو ما يفرق رومانسيته عن رومانسية سابقه ويجعلها أقل نتوءاً وحدةً فى إيقاعها ، ومن ثَمَّ أوهن نضجاً . إن موقفاً شخصياً من الوجود مازال فى طور التكوين الحثيث ، ولكنه لم يتكون بعد . انه مازال فى طفولته يدنو على استحياءٍ شفيفٍ من قبح العالم وخشونته ، دون أن يكشف كشفاً دامياً عن لامبالاته وجفوته .

ولكنه (وضرْباً على وتر المفارقة) يستطيع رغم ذلك – أى الموقف . أن يتشكَّل عبر صورٍ أكثر تركيباً ، وأكثر درامية ، وأكثر تنوعاً من ذلك الموقف الذى يتشكَّل فى شعر آخرين يملكون رؤية أكثر اكتمالاً .

السحابُ مراجيعُ وشمٍ
على الأفقِ المعدنىِّ
وقالتِ تعلمنى الحبَّ : تهجر داراً
وتكتب فى جسد العاشقين غزلْ
وارتدتنى السنونُ
وحين رجعت إلى دارها
ضحكت كالطللْ
– كيف تكتب فينا القصائد (والحزن رتبتنا) ؟
– قلت فيك تشجرت حتى ذهلت عن الحزنِ
– منذ متى سكنتك المدينة

– آهٍ .. تعبت من العدّ ، فاسترسلى فى السؤالِ
لعلى أجد طلقةً فى الجسدْ
كانتَ الشمس دافئةً
والسحاب مراجيعُ وشم
وقالت : أعلمك الحب
قلت : أعلمك الهجر
قالت : هجرتك منذ زمن
قلت : شىءٌ كهذا يكونُ .... الخ

إن مساحةً فاعلةً من الجدل الدرامى الذى ينبع من الحوار لينفذ إلى أعماق الحدث متشابك الخيوط بين الـ (الأنا) و (الآخر) تحتل رقعة الحركة ٧ كاملةً وتتبدَّى بتنويعاتها فى الصورة ، والتركيب ، وسياقات الانتقال . وهذه المساحة التى تتفجر بإمكانيات الحركة لا يسهل اختراقها دون أن تنهار متوالية (الحب / الهجر) التبادلية بين الطرفين ، هذه المتوالية مُحكمة الإنشاء فى تدرجِّها وتواترها .

وقالت تعلمنى الحب : تهجر داراً
وتكتب فى جسد العاشقين غزلْ
....
وقالت : أعلمكَ الحبَّ
قلت : أعلمكِ الهجرَ
قالت : هجرتك منذ زمنْ

إن « أساس التفهم هنا ينبع من إدراكٍ » جدٌّ عميقٍ بأن « الحدث هو اللغة ، وأن اللغة هى التى تخلق العالم الدرامى » . و « اللغة إذن هى الموقف »(٤) . فبم تتميز اللغة الشعرية عند « شادى صلاح الدين » ؟ . إنها تتميز بثلاث خصائص جوهرية :

١ – التوصيل .

٢ – الدرامية .

٣ – التشافّ .

و (التشافّ) هو إفصاح (الحالات) و (السياقات) و (الاختيارات الاستعارية) عن بعضها البعض ، وكشفها لبعضها البعضٍ . وخيرُ تمثيلٍ لهذا (النحت الاصطلاحى) أن نمثله فى

شعر « شادى » بمجموعة من المرايا الرأسية المتلاحمة عند أطرافها فيما يشبه (متعدد السطوح) بحيث يتحرك هذا الشكل الهندسى حركةً دائريةً حول نفسه فى المكان عاكساً زوايا الغرفة وأشيائها على التوالى مرةً بعد أخرى . و (التشافّ) غير الشفافية وإن تضمنها فى نسيجة ، وغير (دورة الحلول) بما تنمُّ عن إفضاء العناصر كلٌّ منها إلى الآخر فى دورةٍ لا تنتهى وإن أوحى أحياناً بهذه الحركة . انه تتابع مشاهدِ ذات طبيعةٍ واحدةٍ فيما يشى كل مشهدٍ فى قلبه بالمشهد الآخر تشكيلاً ورؤيةً وحدثاً .

ومن طبيعة اللغة التى تتأسس على (التشافّ) أن تتبادل دوالها فى ثنائيات أو ثلاثيات مقترنة بحيث ينبنى هذا الاقتران فيما يشبه حركة (التوافيق والتباديل) على (الإبدال) لا على (الموازاة) .

– (الابتسام) مقترناً فى تواتره بـ (التعب) أو (الشجن) أو (النوم) أو (الفقدان) .

إن : ضحكت كالطللْ .

جملةٌ مفتاحٌ تنمُّ فى تبدياتها المجزّأة عن اقتران البهجةِ بهاجس الماضى أو بحدس الحاضر المتهدِّم ، والآتى الذى يحمل فى رحمه الندامة .

– (النوم) مقترناً فى تواتره بـ (اللقاء) أو (الصورة) أو (الحكايا) أو (الظل) .

– (الدار) مقترنةً فى تواترها بـ (البرد) أو (الوحشة مشوبةً بالحنين) أو (الحزن) .

(البسمة) و(النوم) و(الدار) و(الحزن) و(الوشم) و(التعب) دوال « تتبادل مواقعها فى تآلف واستطراد عبر بنية التعبير الشعرى من قصائد « شادى صلاح الدين » .

والمكان دائماً هو (الطريق) أو (البيت) .

والزمان دائماً هو (المساء) أو (الفجر) .

والفاعل المدلالى دائماً (هو) و(هى) معاً ، وما بينهما دائماً أيضاً (جدار) ، من الوهم أو الحقيقة ، لا يهم ، ولكنه يمثل (عائقاً) يحول دون سريان (الرسالة) بين الطرفين ، حيث لاتنمُّ الرسالة عن شىء سوى الحب ، أو استعادة ما كان منه ، أو نسيانه .

ورغم تمايز « شادى » بفاعليةٍ دراميةٍ أكثر حيوية وتركيباً ، ألا أنه مازال يحاول الفكاك من مناطق تقاطعٍ رومانسيةٍ واضحةٍ بينه وبين شاعرين سابقين هما « أحمد حجازى » و« محمود درويش » فى جزء من أشعارهما .

لننظر ظلًا طاغياً من حجازى فى هذا المقطع :

يا زينب الجميلة
تأتين فى نهاية الجولة
تمسحين عن عيونك الضوءَ ،
وآثار المساحيق ،
وتبدئين الارتحالْ

ولندقق فى عيون « ريتا » محمود درويش حين ننظر ممعنين فى عيون « زينب » شادى ، غير أننا نستبدل بالبندقية جذاراً :

والذى شاهد زينب
يوم أن كانت مع الصبية تلعبْ
والذى شاهد زينب
وهى تجثو عند شط النهر ، والزرقة تغرب .
والذى ودع زينب
بيديه ،
ليس يعجبْ
أننى أحببت زينب

إن « أحمد الحوتى » فى رومانسيته يفلت تماماً من مناطق التقاطع الرومانسى مع الشعراء الآخرين ، طالعاً بصوته الخاص بين أصوات الطالعين ، وطنه ليس عاملًا مشتركاً ، وحبيبته ليست عاملًا مشتركاً ، وإن كان « شادى » يفجِّرُ من خلال شعره هذا المفاعلَ الدراميَّ الحميم ، وينفرد بهذا (التشابُك) بما لا نجده ـ بالمقابل ـ عند شاعرنا السابق .

— ٦ —

قصيدة النثر أو « النثيرة » كما يسميها بعض الباحثين شكل « شعرى » جمالىُّ مُحْدَثُ شهد ذروةَ تطوره التشكيلى ، وآليات أدائه الوظيفية ، على يد نفرٍ من أبرز شعراء التجربة الجديدة منهم : أدونيس ، ومحمد الماغوط ، وأنسى الحاج ، وشوقى أبو شقرا ، وبول شاول . وقد خاض غبار هذه التجربة فى مصر شعراءُ عديدون حاولوا أن يؤسسوا لها ، ويؤصلوا من جمالياتها مثل : محمد عيد ، ومحمود نسيم ، وأمجد ريان .. وآخرون .

و« ميسون صقر » فى مجموعتها المتميزة (هكذا أسمى الأشياء) تنهل من هذا الرافد الجديد

بقدرٍ لافتٍ من الوعى والأصالة مجتمعين . إنها تحرِّك أشواقها نحو لغةٍ تنبنى فى جوهرها على إيقاعٍ مغايرٍ ، وتركيب سياقىٍّ مغايرٍ ، ونظرٍ إلى العلاقات اللغوية والجمالية والصورية فيما بين الأشياء . إنها تبحث بداءةً عن أسماءٍ جديدةٍ تطلقها على المسميات التى استهلكت أسماءها فيما يدل على ذلك (العنوان) ، ومن ثَمَّ تتيح لنفسها أن تفسر العلاقة بين تلك المسميات تفسيراً مختلفاً عن ذى قبل .

آهِ .. أنا المترُوفةُ
إن قلت آهِ
توجِّع العالمُ أمامى
زهرةً حمراءْ
وإن صرختُ
خالطنى بالعشبِ والماءْ
فأنا المتوَّجةُ بالأساطير والخرافةْ
آتيةٌ إليكْ
باركوا نزفى
باركوا مخاضى

(العرس عند الضفة)

العرس مفتتح إذن ، لأن المخاضَ مفتتح ، ولأن النزيفَ مفتتح ، ولأن اللغةَ مفتتح . وفيما يلى « وردتان تخلعان سكونهما . وقمرُ فى الدم يستحم » حيث تأخذ القصيدة شكلًا هابطاً كما لو كانت جسداً ينحدر إلى حمام الدم . انه انحدارُ إلى هاوية السقوط ، يأخذ صيغة تشكله عبر اللعبة البصرية المعروفة بما تؤصله من إيحاءات الدلالة حافرةً إياها فى صخرةِ الوعى :

صابرا تبقر بطن الحوتِ حين يفاجؤها الموتُ ويفجعها السكوتُ صابرا تقوم من نعشها .. تداوى جرحها .. تلملم أشلاءها وتنعى طفولتها .

شاتيلا مبهوتة تنوء بأثقالها ..

كانا فى هيئة الرماد ناراً مضطرمة حين تلبدت الوجوه المغتربة .. ينفجران فى شكل الطمث النازف يحبلان بالغضب العاصف يضيئان بالصمت المتحدث والحزن الراجفْ .

ورغم (عادية الصورة) وعدم قدرتها على الإدهاش فى بعض المواضع ، ألا أن جهداً موازياً يسعى إلى خلْق نوعَ من التجاوب الإيقاعى الداخلى يطفو على السطح من خلال الصوتيات المتقابلة فى (الحوت) (السكوت) من ناحية ، وفى (النازف) (العاصف) (الراجف) من ناحية أخرى فيما يصنع تضاداً دالًا ما بين صفات الحركة ، والسكون المفعم بالفجيعة . ومرةً أخرى :

سحابة للاحتقان تنقشعُ .. هذا الإحتقان كان على الأرصفةِ وفى وجوه الناس يأخذ شكل البرتقال وكروية الأرضْ . وجوه مهزومة وبشر كالنمل واقفون على عتبات الموت طوابير من أجل اللحظة الفاصلة .

ومرةً ثالثة :

هذا الزمن الردىء يختطُّ فينا الحروبَ ويرسمُ فى شوارعك ، قنواتِ الدم الجارى فيؤجج جحيماً من إبر المواجعْ .

هنا نجاحُ بارزٌ فى تكثيف الصورةِ ، وفى إضاءة الحالةِ الشعرية دون انزلاقِ إلى قوانين النثر المألوفةِ فى التعبير والتسلل السياقى .

إن تراوحاً بين الإخفاقِ والتجاوز يعتور بنية التعبير الشعرى أحياناً بما يدل على أن الشاعرة تستطيع النفاذ فى لحظةٍ دون أخرى إلى طبيعة الخصائص الفاعلة فى قصيدة النثر أو النثيرة ، فلا تتمكن فى كل اللحظات من صياغة المعادلة الصعبة التى تضمن لقصيدة النثر شعريتها الآخذة (الاختصار ـ التوهج ـ المجانية) فيما تشى بهذا مقدمة (لن) لأنسى الحاج .(٥) ، وفيما ينمُّ عنه كلام « أدونيس » من أن قصيدة النثر « ذات وحدة دائرية مغلقةٍ ، وحدة عضوية ، هى كثافةُ وتوترُ قبل أن تكون جملًا أو كلمات » .

ولكن « ميسون صقر » مسكونةُ بهاجس كشفٍ دائبٍ ، يتحرك فى خفقانه المستمر نحو إضاءة المعتم بلغةٍ بسيطةٍ تأسر أحياناً ، وتدهش ، وتعمِّق من إدراكنا لما حولنا من الموجودات . إنها لغةُ أقرب إلى (الانبثاق) منها إلى (التوليد المسبق) ، وفى هذا شرفها .

أقمت مأتم شمسى
عند ولوج الفجرْ
عند انهيار المداره
كان الضوءُ عسليا
الضوء وهجاً
وأنا ..
أنعطف ناحية الوجود والعدم
أقطف تفاحتى الأخيرة

(رجع الصدى)

حين تجيئين مصلوبةً فوق الفؤاد
تحملين إكليلًا من الحزن العميق
على خديك دمعتان شاردتان
ينفرط القلبُ
يحترف دونك العالمْ
أهبُّ من حياتى
داخلة حيِّز حزنكِ
أصل إليكِ
تمنحيننى أرضاً لقدمىَّ وستراً بظلك
– مستورةٌ بين الظل والحب
لا تنكشف حرماتى

(إليك إكليل الغار)

إن بؤرة الإشعاع تكتسب حُمَّى اتقادها من حميمة صورٍ سهلةٍ ، خاطفةٍ ، وعميقةٍ كتلك :

أقمت مأتم شمسى
عند ولوج الفجرْ

أو :–

مستورةٌ بين الظل والحب
لا تنكشف حرماتى

ويكتسب السياق طاقته الإيحائية من تجاوب الدلالات المنبثة فى طيات دواله المتصلة عن بعد ، أو عبر (التوارى) و (الالتفاف) (مأتم شمسى) ، (انهيار المدار) ، (تفاحتى الأخيرة) . (إكليلاً من الحزن) ، (حيِّز حزنك) ، (ينفرط القلب) . وهكذا .

إن الفكرة التى تلمعُ فى قصيدة النثر أكثر من غيرها بوصفها قصيدةً تعتمد إيقاعاً حراً ، ومختلفاً ، هى تلك الفكرة التى كشف عنها أرشيبالد ماكليش حين قال بأن « الكلمات نفسها مبنية بناء مزدوجاً . انها أصوات تعتبر رموزاً للمعانى ، وهى أيضاً رموز للمعانى تعتبر أصواتاً . وأنت لا تستطيع أن تستعملها باحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفةِ الثانية »[٦] . وعلى شاعر قصيدة النثر إذن – بقدر من الوعى واللاوعى المتداخلين – أن يعثر على الموضع المناسب للوقف ، وعلى

المواضع المناسبة للنبر ، وأن يخلق فى حساسية بالغة الرهافة تلك المساحات الصوتية المتجاوبة فيما بين الحروف والكلمات والجمل فى منظومة الإنشاء الشعرى .

تجربة « ميسون صقر » تعد – من هذا المنطلق – تجربةً مفتوحةً فى إمكاناتها لتلك (المُزدَوَجة) ، فصوت المعنى ، ومعنى الصوت يتضافران أشد التضافر فى حالة (البوح بالوجع) أيّا كان شكله . والبوح بالوجع فى قصائد ميسونِ يصعد فى رعشات فرحٍ طفولىٍّ زاخرٍ بالنشوةِ ، ورغبة التطهر ، والانصهار فى جسد الأشياء . انه وجعٌ غنائىٌّ ، برىءٌ ، وغضٌّ . وجعٌ يبدأ من قهر التراب والجسد ، لينتهى باحتفالٍ اسطورىٍّ رائعٍ يكرِّس للحريةِ ، وعفوية القلب . إنه تأسيسٌ بالحسىِّ والملموسِ لدور الروح فى مملكة الوجود .

وتأخذ هذه الرؤيةُ مكانها فى قلب التشكيل الجمالى الذى يمزج بين المعطى (الرومانسى) والمعطى (السيريالى) فى نفس واحدٍ ينتصر لنفى القائم ، وإعلان (الاغتراب) فى داخله ، وتبنِّى الممكنِ وما به يشى فضاء (الاحتمال) .

لا يلعب الإيقاع الداخلىُّ فى (نثيرة نيسون) دوراً رائداً بقدر ما تلعب الصورةُ هذا الدور .

– إنهما يولدان كل فجرٍ من رحمٍ جديدْ

(وردتان تخلعان سكونهما)

أو :

– ولدت داخلى امرأة

واستدارت كاستدارة الربيع للربيعْ

(الاستدارة)

أو :

– أبقى يتيمة الفؤادْ

أصرخ حين يبقى من الوقت صرخةْ

(إليك إكليل الغار)

أو :

– كان الوقت يبدأ بالزوال السريعْ

والشمسُ جاهلةٌ بأساليب الآدميين فلم تعرف الطريق إلينا

(هذا زمن اللا)

أو :

- أيُّ هذا الذى يحملنى على البدءِ والغموضْ
إلى قد نذرتُ طيفى للأساطير
واحتميت بالصحراءْ

(إنى احتميت بالصحراء) .

إن تتابع الصور وتلاحقها فى منظومة السياق هو ما يبنى (المفارقة) ، تلك التى « يعتبرها عدد كبير من النقاد المحدثين جوهر كل عمل فنى »(٧) . وقد استطاعت « ميسون صقر » فى كثير من المواضع التى تضافرت بها علاقات الصور فيما بينها بشكلٍ ينهض على التكثيف والانخطافِ وكسر منطق التتابع النثرى أن تبنى (مفارقتها) الكبرى . تلك التى تقابل ما بين (الحرية) و (الضرورة) فى حنين روحى دافق إلى الوثوب فوق حجر العثرة الفاصل ، سعياً إلى اكتمال التفتح والنمو . وقد تنمُّ الدوال الأساسية فى قصائد الديوان عما يشكِّل الإطار المولدَّ للمفارقة (الوقت - الروح - الوجع - الدم - الشمس - البدء) .

ويلعب ضمير (المتكلم) فى (نثيرة) ميسون دوراً نحوياً دلالياً مؤسساً لبنية التعبير الشعرى حيث تدور حول (الأنا) كل دوائر البوح ، ودوامات الانفعال الغنائى ، فيما تقبع دراما (الموضوعات الجمالية) فى قرار السياق الذى يحمل بذرة الصراع الشرس بين الضدين (الحرية : الضرورة) دون أن تتشكَّل تشكُّلاً حاراً وملموساً من خلال تقنيات التشكيل أو مفاعلاته الوظيفية .

- ٧ -

للحركة الشعرية الحديثة إذنْ عدة موجات تلعب أدواراً تاريخية متتابعة فى مدَّاتها ودوراتها المتصلة . ومن العبثِ الكلامُ عن أجيالٍ ثلاثةٍ أو أربعةٍ أو خمسةٍ بعينها (منذ أربعينات القرن حتى الآن) بحيث يُمثِّلُ كل جيل إنجازاً فارقاً عن إنجاز ما قبله من أجيالٍ ، ويكوِّن ملامح متميزةً (عن) أو مغايرةً (لـ) هذا الجيل السابق عليه ؛ إذ أن للجيلِ مفهوماً تاريخياً واجتماعياً وأخلاقياً ذا نسيجٍ مركَّبِ الخيوطِ ، مراوغِها فى الوقت نفسه . ومن التعسف العلمى بمكانٍ أن نجعل جيلاً لكل عشر سنواتٍ مضت دون أن توجد محددات واضحة وسافرة المعالم لمفهوم الجيل . إن الجيلَ فيما أرى إنجازٌ مشتركٌ فى لحظةٍ تاريخيةٍ مشتركةٍ لها شروطٌ خاصة مستقلة تفرقها فرْقاً ملموساً بصورةٍ واضحةٍ عما قبلها من لحظاتٍ وعما بعدها من لحظات . وهى رغم ذلك كله لحظة مراوغة بعض الشىء ، تحمل قدراً من الالتباس وقدراً من التداخل بغيرها أو مع غيرها . ولذلك فإن كل توصيفٍ اصطلاحى يعتمد لفظ (الجيلَ) هو توصيفٌ مجازىٌّ إجرائىٌّ فى الأساس ، وهو

افتراضٌ لا تنهض عليه نتائجُ حاسمة قبل اختباره ، وإنما تنهض عليه تصوراتٌ مبدأيةٌ تعين على رصد الظواهر ، وملاحقة التبديات والتجليات المختلفة فى مثولها وحراكيتها . تأسيساً على ذلك فإن عبد الصبور ، وحجازى ، والسياب ، والبياتى ، وأدونيس ، وقبانى ، وعقل قد مثَّلوا الموجة الشعرية الأولى لحركة الشعر الحديث فى عدة مدَّات ودوراتٍ لهذه الموجة ، إذ أنهم شكلوا إطاراً واحداً فى ظاهره يحتوى العديد من التنوعات فى باطنه ، ويعبِّر عن لحظةٍ تاريخيةٍ بعينها مشروطةٍ بشروطٍ مخصوصةٍ لا تتجاوزها . ومثَّل – فيما بعد هذه الموجة – دنقل ، ومطر ، وأبو سنة ، والماغوط ، والحاج ، والمقالح ، وعدوان ، وسعدى يوسف ، وحسب الشيخ ، ودرويش ، والقاسم ، وأبو شقرا الموجة الشعرية الثانية لحركة الشعر الحديث فى عدة مدَّاتٍ ودوراتٍ لهذه الموجةِ أيضاً . وأخيراً فإن الموجة الثالثة للحركة الشعرية العربية الحديثة قد انبثقت عن لحظة تاريخيةٍ مفارقةٌ تماماً للحظة السابقة بكل شروطها فضمت فيما ضمت حلمى سالم ، والحوتى ، وشادى صلاح الدين ، وميسون صقر ، وبزيع ، ومحمد شمس الدين ، وجليل حيدر ، وكاظم جهاد ، وخزعل الماجدى ... وآخرين فى عدة مداتٍ ودوراتٍ لهذه الموجةِ كذلك . وهكذا دواليك .

والسؤال الآن ، هل مثَّل إنتاج الموجة الثالثة (جيل الرمادة) – مع الاحتفاظ بعامل الاستقلال النسبى لكل شاعر عن آخر من ناحية ، ولكل شعراء قطرٍ عن شعراء قطرٍ آخر من ناحيةٍ ثانية – حضوراً جوهرياً فى قلب الزمان والمكان ؟ لقد بدأنا دراستنا بطرح هذا السؤال استعارةً عن « تزارا » ، وكان المجال الذى تتحرك فى فضائه الدراسة هو واقع الإبداع المصرى دون غيره .

واعتقد تأسيساً على استنطاق ما سبق من نصوصٍ لأربعةٍ من الشعراء فى مصر ، أنه نعم .

إن الحضور الجوهرى فى الزمان والمكان يعنى التعبير عن حساسية اللحظة التاريخية فى تبدياتها المختلفة . وينبنى هذا التعبير على لبنةٍ أساسية ليست من (الانعكاس) فى شىء . إنها (المعادل) للحاضر ، وليست (المحاكى) له . ان الواقعية ليست هى الواقع ، ولكنها نسبية الواقع . ولابد من التعرف – فيما يقول روجيه جارودى – على المستوى المحدد الذى يمارس فيه الفن دوره التربوى ، إذ أن الفن أولاً صيغة من صيغ العمل أو الممارسة ، وهو يتضمن بوصفه كذلك شكلاً من أشكال المعرفة .

إذنْ ، فالعمل الفنى الأصيل بوصفه عملاً يلعب دوراً اجتماعياً فى تقدم الإنسان ، ليس بالضرورة هو ذلك العمل « الذى يصور أو يمثل الشعارات الحالية للصراع ، ولكنه هو الذى يعطى الإنسان أسمى درجةٍ من الوعى بنفسه وبقدرته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها . وليست المشكلة حينئذٍ هى جعل الحاضر أو المستقبل مثالياً ، وإنما هى أن نوقظ فى الإنسان ضرورة التفوق على نفسه »(٨) .

واقعية الفن تأسيساً على ذلك ليست فى كونه (واقعاً بصرياً) ، وإنما فى كونه (واقعاً تصورياً حدسياً) ينهض على التباين والتجاوز والإزاحة والمفارقة والتقابل والنفاذ .

يقول يوجين جيللفيك : « القصيدةُ هى جوابٌ يتساءل » . ومعنى هذا – فيما أرى – أن القصيدة عند جيللفيك (هذا الشاعر الماركسى المتمرِّس) هى اتحادٌ مستمرٌ بين علامة (=) وعلامة (؟) ، أى أنها إيقاعٌ حىٌّ متحرِّكٌ من اليقين والشك ، من القناعة والدهشة ، من الركون والمغامرة . إنها باختصار صيغةٌ لما يمكن أن نطلق عليه (الجدل المفتوح) . هذا (الجدل المفتوح) فى الأغلب هو (حالة) يصح أن توصف بالحراك الدائب ، ولكنه ليس قط معرفةً كاملةً تقدم موقفاً نهائياً ، قاطعاً ، ومدبب الطرفِ كالنصل .

وفى مقابلة مع الشاعر يسأل « شوقى عبد الأمير » جيللفيك : كيف توفق بين الالتزام الشيوعى والشعر ؟

يقول جيللفيك : لا أقيم فى الشعر علاقة مباشرة بالعمل السياسى سوى فى بعض (القصائد/المناشير) . إذا كنت شيوعياً فعلاً فإن على شعرى أن يكشف عن ذلك ؛ كأن يكون شعراً أكثر حرارة وتآخياً لا شعراً قاسياً ، يجب أن يتنفس حب الإنسان ولو أجبرنا أنفسنا على هذا لخسرناه مقدماً . بالنسبة لى لا توجد جدود فى اللغة الشعرية . لقد كتبت خمسين قصيدة حول أشكال هندسية . إن الخطأ لدى الفنان هو الاقتطاع . أعنى بذلك أن يحجم عن الكتابة إلا فى جانبٍ محدد . إننى أستلهم من جسد المرأة أكثر مما أستلهم من حركات الإضرابات[٩] .

إن دورَ الفنِ الخلّاقَ يكمن فى أنه يعمل كى يزيد من حرية الإنسان . هذه الحرية التى تتنامى وتشغل مكانا أوسع كلما مارس الفن دوره فى التساؤل ؛ أى فى اجتراح المجهول ، ومراودة البيد والموصد والخفى . انه يكتسب صدقه الرائع من نفى جوابه مرة تلو الأخرى على أسئلةٍ حقيقة (جوابٌ يتساءل) ؛ فيما تقدم الأيديولوجيا فى كل مرةٍ – على حد تعبير التوسير – أجوبةً زائفةً عن أسئلةٍ حقيقية .

لقد قدَّمت هذه الدراسةُ مؤشراً مبدأياً إلى أن الموجة الشعرية الثالثةِ فى آخر تبلوراتها حتى الآن حاولت بشكلٍ متراوحٍ ولكنه أصيل أن ترسِّخَ لقيمٍ ثلاثٍ لم ينقطع يوماً حولها الجدل . وهذه القيم هى :

– الدرامية .
– الإيقاع .
– التوصيل .

لقد أصبحت القصيدةُ الشعرية المصرية فى تجلياتها الأخيرة على قدرٍ شبه متساوٍ من العمقِ والبساطة معاً ، كما أنها أصبحت مسكونةً على ما يبدو بهاجس (الصراع) ، ومأخوذةً نحو (الجدل الدرامى) بصورةٍ أو بأخرى . وهى قد حققت - إضافةً إلى ما سبق - بعض النجاح فى تحريك الرتوب الإيقاعى لما أُطلق عليه (عمود الشعر الحديث) ، وحاولت عدة تشكلاتٍ إيقاعيةً تنحو نحو إيجاد بعض البدائل الفعَّالة للعروضِ التقليديِ بـ (سيمتريته) المعروفة .

هوامش :-

(١) انظر وليد منير ، المغامرة الجمالية فى شعر السبعينيات ، مجلة كتابات ، غير دورية ، العدد الثامن ، ص ٣٣ .

(٢) انظر ادوار الخراط ، قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات ، مجلة فصول ، الحداثة فى اللغة والأدب ، الجزء الثانى ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ١٩٨٤ ، ص ٥٨ وما بعدها .

(٣) جان برتليمى ، بحث فى علم الجمال ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٥٦ .

(٤) س . و . داوسن ، الدراما والدرامية ، منشورات عويدات ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣ (الدراما والمسرح والواقع) ، ص ٣٣ (اللغة والموقف) .

(٥) د . محمد أحمد العزب ، ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ، سلسلة (اقرأ) ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ٦٦ .

(٦) د . صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٤٢ .

(٧) نفسه ، ص ٤٥ .

(٨) د . صلاح فضل ، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٨ .

(٩) شوقى عبد الأمير ، جيللفيك شاعر الكلمة والأشياء والصمت ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ص ١٥ .



اغنية فارس قديم ..
بين الحزن والثورة

د. مصطفى عبد الغنى

الصورة مقلوبة ..

مع إلى ماسك الصفحة معدولة

من المحقق أن الكتابة تتحول فى العمل النثرى أو الفنى الى (خطاب) يُعبر عن الواقع أو يكون بديلا له .

وبمعنى آخر ، فانّ الكاتب — أو الشاعر — لايستطيع ان يمارس آدميته (كانسان) ، بغير أن يسعى إلى اكتشاف ذاته ، واكتشاف الذات هنا يعنى اكتشاف الجانب الحيوى من الوجود الانسانى ، الذى هو ، نقيض ، الموت .

فالحياة – لدى الفنان – تساوى الابداع .

والموت يساوى – لديه أيضا – انتفاء الوعى بالحاضر ومحاولة التعبير عنه .

وعلى هذا ، نستطيع أن نفهم بواعث هذا التعبير الابداعى فى الفترة التى اعقبت هزيمة ٦٧ ، وطبيعة هذا الابداع الذى رصد قروحا دامية فى الوجدان العربى لم يستطع ان يبرأ منها حتى الان .

فلنشر — هُنيهة — الى هذه الحقبة الدامية من تاريخنا قبل ان نصل الى طبيعة الابداع العربى وضرورته .

★ ★ ★

لم تكن هزيمة ٦٧ وحدها هى التى أثرت فى وجدان الفنان العربى ، وإنما اضيف اليها دلالات



صلاح عبد الصبور ..

التحولات السلبية التى قادها السادات طيلة السبعينات ، وهى تحولات (مضادة) للمشروع القومى طيلة الخمسينات والستينات .

لقد كانت مصر تخرج من عصر (الثورة) الى عصر (الثورة المضادة) ، ومن عصر الاستقلال الوطنى الى عصر التبعية ، وبدأ الاختراق الامريكى فى النسيج الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى المجتمع المصرى يصل إلى أقصاه باستثمار حرب ١٩٧٣ لصالح (الامبريالية) ، وتوالت مفردات هذه الحقبة فى زيادة نسبة البطالة وهجرة القوى العاملة الى خارج مصر فى عصر الانفتاح «السعيد» وتدفع المعونات الامريكية التى اكدت على تأثيرها فى صنع السياسات الاقتصادية الوطنية إلى درجة ان موقع «الوكالة الامريكية للتنمية» على خريطة السياسة العامة فى مصر — كما تؤكد عديد من المصادر — اصبحت «بمثابة حكومة ظل امريكية فى القاهرة» ، لما تحتويه من اقسام مناظرة للوزارات السيادية والهيئات الحكومية الهامة[1]

وما لحق بهذا كله من تاثير الشركات الدولية المتعاونة مع العدو المشترك (الولايات المتحدة) ووصلت مشكلة التضخم وغلاء المعيشة ، والتأثير — قبل هذا وبعده — فى تغيير الموقف الاساسى من قضية فلسطين بعد ان كانت القضية المحورية فى علاقاتنا بالغرب .

باختصار ، كان النظام الجديد — فى السبعينات — فى موقف مضاد للنظام السابق ، وبعد ان كان السادات ناصريا اكثر من عبد الناصر نفسه — فى حياته — اصبح الان اكثر الوجوه المغايرة للوجه السابق ، ومن ثّم ، وضع الامة كلها — بما فيها الشعراء — فى موقف محير من كل ما يجرى ، فصمت من صمت ، وخان من خان ، وتمرد من تمرد وغنى من غنى .

وفى جميع الحالات كان الموقف الابداعى ، الايجابى ، نقيض الصمت (الموت) .

وقد كان من هؤلاء جميعا هذا «الفارس القديم» ، الذى عاش أصعب فترات الإرتداد ، ومن ثّم ، لم يجد ما يعبر به غير السخط والغضب ، ولأن ممارسة هذا لم يكن مسموحا به ، فان البحث عن الذات لم يكن ليعبر عن نفسه اللهم إلا من خلال (الاغنية) التى تعبر عن لحظة التحول الحادة ، ولحظات الانكسار الدامية .

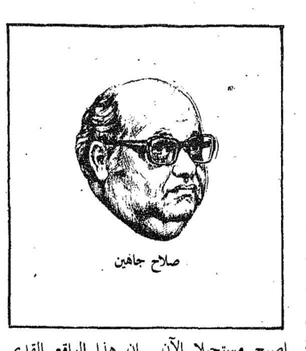
وهو ما نفهم معه أشعار ديوان (اغنية فارس قديم) الذى نشر أخيراً لمحمد بغدادى، فالشدو هنا يظل معبرا عن الذات ومكتشفا لها (= تعبير عن المجتمع ومكتشف له) ، وهو تعبير عن فترة زمنية يعتقد انها لا تبتعد كثيرا عن هذه السبعينات .

وهذه هى الحقبة التى عبر فيها شعراء المدرسة الحديثة بجناحيها : الفصحى والعامية عن التطور الجديد ، فأغنية (الفارس القديم) عند بغدادى تتوازى مع (احلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور (لاحظ التطابق حتى فى الالفاظ) ، فبغدادى يستبدل بالاحلام الاغنية ، وكلاهما يسعيان للذات الشاعرة ، وهى نفس الفترة التى راح فيها صلاح جاهين يجتر انغامه القديمة (السبتمبرية) فى الثمانينات حين أصدر ديوانه (انغام سبتمبرية) قبل رحيله بسنوات قليلة ، فأضيف إلى الأحلام والاغنية تلك الانغام التى كان يستروح فيها اطياف المشهد القديم فى الفترة الناصرية حين كان المشروع الوطنى طيلة الخمسينات والستينات .

ان صلاح جاهين يعبر بهذه الانغام حين يجتر اطياف هذه الفترة التى شهدت ازهى فترات مصر وازهرها خلال (مكنة) الفيلم الذى يستدعى مشاهده ، يقول :

خلى المكنجى يرجع المشهد
عايز اشوف نفسى زمان وانا شب
داخل فى رهط الثورة متنمرد
ومش عاجبنى لا ملك ولا أب
عايز اشوف من تانى واتذكر
ليه ضربة من ضرباتى صابت ؟
وضربة من ضرباتى خابت
وضربة وقفت فى وضع ثابت
.....
قال المكنجى : رجوع مفيش [(٢)]

إن العودة الى المشهد القديم اصبح مقصورا على الفن فقط ، أما العودة الى الواقع القديم فقد

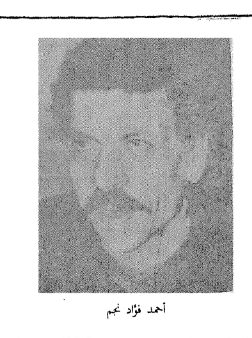

صلاح جاهين

اصبح مستحيلا الآن . إن هذا الواقع القديم يتعرض الان لتمزيق شديد فى هذا الغقد الذى تتراجع فيه القيم النبيلة وتتلاشى .

هذه هى الفترة (بانغام) صلاح جاهين و (مقتل) عبد الناصر عند فؤاد حداد و (احزان) الابنودى الغاضبة و (سخرية) فؤاد نجم و (مواويل) فؤاد قاعود و (هموم) سيد حجاب و (حنين) مجدى نجيب .. وغيرهم ممن عاشوا (المشروع القومى) ، ولما اختفى عاشوه من جديد ولكن خلال (حلم) تجسد فى ابداعاتهم الفردية التى كانت معادلا موضوعيا لاحلام المجتمع وتشوفه الى القيم الوطنية .

وعود إلى (اغنية) بغدادى ، سوف ندرك أن هذه الاغنية ــ فيما يبدو ــ هي محاولة للتعبير عن هذه الفترة الرديئة فى السبعينات التى بدأت بهزيمة ٦٧ ، ومن ثمَّ ، كانت بديلا عن (الفعل) المباشر فى هذه الفترة .

فى هذا العقد ــ السبعينات ــ لم يجد


أحمد فؤاد نجم

الفارس القديم أمامه غير (الغناء) مع غيره ، أو ـــ عن ـــ غيره ، بما اتسمت دوائر هذا الغناء بقتامة خيل لمن تابعها عن كثب انها يمكن ان تؤدى الى شيء من قتل الذات والانتحار ، غير ان هذه القتامة كانت تحوى شريطا فضيا من التمرد والثورة .

وديوان بغدادى [٣] يحتوى على عدة محاور لعل من اهمها ثلاثة فيما يلى :

ـــ الحزن

ـــ الحب

ـــ الثورة

وبينما تتداخل تنويعتا الحزن والحب ليتحولا الى تنويعه واحدة ، فان ثمة تنويعة تالية لا يمكن الفرار منها تتمثل فى التمرد والثورة يصيغها الشاعر. كلها فى (اغنية) واحدة .

فلنتوقف عند تنويعة الحزن / الحب قبل أن نصل إلى التنويعة الأخرى فى لحن (الاغنية) .

(١) الصورة مقلوبة

لقد توزعت خطوط الحزن الشديدة على مفردات هذا الواقع الجديد ، وتوالت مقاطع الاغنية التى تذكرنا (بمكنة) جاهين ، والتى يحاول أن يستعيد خلالها زمناً مزهراً، ولا بأس من استعادة مشهد آخر من صلاح جاهين لاقتراب تاثيره من بغدادى (فضلا عن تأثير شاعر آخر هو (فؤاد حداد) ، لنقف امام صورة اخرى ، يقول جاهين :

دلوقت نقدر نفحص الصورة
انظر تلاقى الراية منشورة
متمزعة لكن مازالت فوق
بتصارع الريح اللى مسعورة
وانظر تلاقى جمال
رافعها باستبسال
ونزيف عرق سيال على القورة
وفى عنفوان النضال
وقف الشريط فى وضع ثابت [٤]

ويستعيد محمد بغدادى جزئيات هذه الصورة ولكن خلال واقع اكثر مباشرة ، فاذا كان صلاح جاهين يستعيد بطريقة (الفلاش باك) جزئيات هذا الماضى ، فان بغدادى يستعيد هذا الماضى ولكن بطريقة استدعاء الحاضر نفسه ، يقول بغدادى أو يقرأ منْ (جورنال)

جزئيات هذا الواقع :

ـــ الطيارات بتغير على بيروت
ـــ والشاب اللى بيغير على ارضه ..
اتحط فى الزنازين
ـــ اطفال فى عين الحلوة .. وقعوا طيارة
ـــ لسه مخيم صبرا والبداوى متحاصرين

ــ النفط هابط .. والشيوخ نازلين
والصهد فارد جناحه .. جوه قلب
حزين
والقدس صرخت .. والمعتصم نايم
مع انه كان قايل .. انه امير المؤمنين
ــ بنى غازى أتاها الغازى .. من جواها
والطيارات من برة كانت محوطاها
الصورة مقلوبة ..
مع انى ماسك الصفحة معدولة [٥]

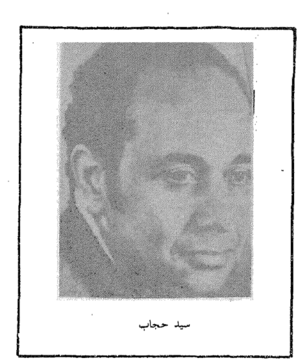
ولسنا فى حاجة لنسد بد آخر سطرين فى كل مقطع ..

وفى هذه الصورة المقلوبة ــ لبغدادى ــ نستطيع ان نلحظ ببساطة رايات هذا العالم المقلوبة فى كل شيء .. والديوان كله يعد تعبيرا عن اغنية واحدة تصور هذا المشهد القائم / المقلوب ، وتتكثف المشاهد لتبدو متقطعة ، غير انها تتقاطع فى السياق العام ، عند هذه النقطة التى نرى فيها صحوة (الثورة المضادة) فى انحاء العالم العربى .

وتتعدد زوايا الحزن والمرارة فى هذه الاغنية

وربما كانت اهم هذه الزوايا قضية فلسطين وموقف الامبريالية الامريكية بشكل عام ثم هذا الواقع الدموى الحزين فى لبنان .

إننا فى هذه الصورة المقلوبة نلحظ ضراوة هذا الدور الامريكى السافر كقاسم مشترك لكل ما يحدث حولنا ، ففى عصر التبعية لابد وان تبرز مفردات الواقع الجديد متمثلة فى (الفيتو / اللبن المجفف / التفاح المعطن .. الخ) ، ثم هؤلاء الرجال الذين تعاهدوا على (التبعية) فاذ بنا امام


سيد حجاب

هذه الصورة :
.. اتعاهدت على التبعية
خارجه البلاد العفية
.. تتغزل فى اللبان الامريكانى
.. والدقيق الامريكانى
.. والمعونة
.. والصابونة
.. والفراخ والحب والحرية الامريكانى
.. والسلام والفيتو برضوا امريكانى [٦]

ولان عصر (الفيتو) الامريكانى هو عصر سفح الدم وبيع الوهم ، فانه لابد ان يقف الشباب العربى ليغنوا اغنية واحدة (.. اغنية للحصار / .. اغنية للقرار / .. واغنية للفيتو) [٧]

وتعلو الاغنية وتثبت فى هذه الصورة المقلوبة :
الدبابات الجميلة امريكية
والقنابل المسيلة امريكية

والعصايا الطرية امريكية
نازلة على رأس صبية فلسطينية
..
والرصاصة المطاطية امريكية
داخلة فى قلب الولاد الغزاوية

والاغنية تطوى فى (اللحن الرئيسى عديدا من التفريعات التى تنتقل الى اكثر من مكان فى العالم العربى الآن تصل اليه القبضة الامريكية : الشتات الفلسطينى ، الصراع اللبنانى ، وعلى هذا النحو تتوالى المشاهد فى اكثر من مقطع او قصيدة قصيرة ، ففى (لبنان ٧٣) نسمع :

يفرح عدوى بلون الدم لما يسيل
يضحك .. يغنى
.. يطق الدم فى الشرايين
حيين يموتوا
وميتين حيين ..
وقصور بتعلى وتضوى ..
وخيام بتغرق فى الدما والطين [(٨)]

وفى (بيروت ٨٢) الصورة كما هى ، وان بدا المشهد اكثر قتامة وفوضاوية ، فبيروت تخلص من الرمز المكانى لتمتد الى عديد من المناطق خارجها ، نسمع :

ولاحد فى كل معسكر «انصار»
قادر يهرب م الاسر
متحاصرة الكلمة فى حلقى
.. وبيروت متحاصرة
والشايب قاعد يلعب
كوتشينة ..
وبصرة

والبصرة .. غرقانة فى بحر ايران
وجيران .. حوالية
قاعدين ع الحيطة
بيستنوا نهاية الدور
وان عدلت .. تبقى الدنيا بخير [(٩)]

وفى موضع آخر نسمع :

والشيخ فؤاد لم حاد
.. مرة ولاحود
عن سكة الانسان
مصرى وفيتنامى
فلسطينى .. لبنانى
الجرح واحد [(١٠)]

وفى موضع ثالث نسمع :

ـــ بغداد بترحل فى الصباح للبصرة
وتعود فى نص الليل
وفى ايدها الشمال حسرة
..
ـــ الطيارات بتغير على بيروت [(١١)]

ويصل هذا الواقع إلى أقصى درجاته ، فيتحول اللحن الى شىء قاتم بالحزن الشديد ، غير ان الشاعر فى غمرة هذا كله لا يخفى هذا الهاجس الباطنى ، هاجس (النبوءة) لماحدث ـــ بالفعل ـــ فيما بعد حين ارتفعت حجارة الاطفال فى وجه العدو ، وهو هاجس يمتزج فيه الانتظار بالترقب ، لنسمع كذلك :

تلقى الصبى والصبية ..
فى الفضاء واقفين
فاتحين صدورهم للعدا .. صامدين
بيرجموا يهوذا بالحجارة [(١٢)]

ويتطور هذا الموقف من آن لاخر ، فاذا بنا امام الحزن نسمع تنويعة لحنية اخرى خافتة ، لاتلبث ان تعلو رويدا رويدا لنلحظ فيها الغضب والتمرد فالثورة ، ولا يلبث ان يكتمل (اللحن) حين تتداخل التنويعات وتمتزج ..

ومع اكتشاف نغمة الثورة ترتعش الصورة رويدا رويدا لتأخذ شكل التحول ..

وهنا نرى ــ مع الشاعر ــ الصفحة كلها .

(٢) الصفحة معدولة

وتنساب التنويعات الغاضبة فى النسيج اللحنى ، وتمتزج خيوط الحب بالتمرد بالثورة ، وهنا تاخذ الصفحة شكلا جديدا ، يتضح فيها مستويين للرؤية ، أحدهما ، المستوى العام ، حيث المدينة العربية لابد وان تنهض من كبوتها ، والمستوى الاخر ، حيث يتحول (الفعل) المضاد الى (رد فعل) لارادة الانسان .

إن الشاعر ، عاشق ضى الشمس ولثغة الطفل لا يملك امام العسف والطغيان غير الاغنية ، وهى اغنية تعبر عن هذا الواقع الجديد بقدر ما تعبر عن تجاوزه :

يغنى لليوم اللى جاى / اغانى الحب .. والثورة

وهو فى شجنه (المنغم) يملك الحلم (= الوجه الاخر للارادة) ، يقول :

وازرع على صدرك ..
حلمى .. اللى مافارق خيالى يوم
تبدأ حنايا الكون ..
تقوم .. تفور
بركان
ينفض غبار الموت
ويفوت
فى درب بكرة
بعد انكسار القهر والسخرة [١٣]

والحالم واع هنا ، فان حلمه وان بدا غاضبا ، دمويا ، فهو يطوى قيمة الحب ، فالغضب فى حد ذاته ليس هدفا ، وانما هو هدف بقدر ما يحقق من حياة كريمة فى مدينته التى تنتمى لماض حضارى ، وهو ما نعى معه استخدام مفردات الاسد والسيف والزرع والحب فى مقطع واحد ، لنسمع :

وارسم على صدرك .. اسد وسيف
وازرع غيطان الحب فى قلبك
ياملتقى الاحباب .. يامدينتى
يامجمعة العشاق .. يامدينتى

وهو ما يؤكد هنا ان الحب يمثل الوجه الآخر (للثورة) ، فالخلاص من الواقع الظالم لا يكون بالفعل الدامى وحده ، وانما تظل بديلة عنه ومكملة له فى آن قيمة (الحب) ، وهى العلاقة التى تحول الشاعر الى عاشق ، يقول «بضمير المتكلم».

نخرج انا وانتى .. والحب للشارع
نتنسم نسيم الحب فى الصبحية
ونداعب الأطفال
..
..
نحضن خيوط الشمس .. ونغنى

انا .. وانتى
اغانى .. الحب والحرية

وعلى هذا النحو ، نقترب رويدا رويدا من عالم مشرق بالضوء يقدمه لنا الشادى ، فبعد ان يرسم صورة عنيفة لما يحدث على الارض العربية ينهى القصيدة / الاغنية باغنية للارض ، فيقول :

« .. بوجد وشوق
للفرع اللى يهم لفوق
لجل الجذر يشم الضوء »(١٤)

وإننا أمام شاعر يحمل هم الكون فى عينيه ، فإننا — كذلك — أمام لحن الفرح الذى يجاوز الهم العام الى الواقع الحى ليرسم صورة لأولاد الارض المحتلة فى كثير من المقاطع التى لا نستطيع مقاومة اغراء نقل بعضها هنا :

(١) — اطفال فى عين الحلوة .. وقعوا طيارة
..
— اطفال مخيم صغير
صدوا هجوم عاتى
(٢) وراح خليل الوزير
لكن .. هناك ثوار
نابتين فى طين الارض
من غزة للضفة
رافعين ريات للحداد
وعلم فلسطين
.. ومشبكين الايادى(١٥)
(٣) دق الكف وغنى معاهم
قبل ماتموت .. من جفاف الحلق
او طول السكوت
الولاد فى الضفة شايلين عمرهم
فوق الكتاف
اياك تخاف
.. او ترتجف
.. مين اللى يقدر يرعبك
قول كلمتك
واياك تخاف
دى الأرض ملكك والسما
.. والحب يكبر عندما
ترفض تخاف .. انما
لو خفت تبقى الدنيا اضيق
من سم الخياط
قول كلمتك .. واياك تخاف(١٦)
(٤) لا تسألونى مين اللى يدفعنى
الثورة دايمة ولا شىء يرجعنى(١٧)

(٣) — رمز (الكاميليا..) —

وعلى هذا النحو ، يبدو واضحا أن الاغنية تضيف الى التمرد والثورة قدر كبيرا — كما اشرنا — من الحب ، او هذا الحزن السرمدى النبيل ، وهو ما يمكن ان نلاحظه فى عنوان الديوان كله ، فالى جانب لفظة (أغنية) يضاف (.. فارس قديم) ، وهو ما يعنى تجاوز الغضب بالحب ، فالغضب ، وحده ، يولد ، الدمار والخراب ، والحب ، وحده ، يولد ، المثالية والرومانسية ، ومن حاصل الحب والتمرد يمكن ان يشرف هذا الضوء اللامع من جذر الوعى بالواقع .

وإذن ، لابد وأن نشير إلى هذه الثنائية من آن لاخر لتأكيدها ، ثنائية : الحزن الذى يحتوى (الحب) والعنف الذى يحتوى (الثورة) ، فثنائية الحزن والثورة نجدها طيلة الاغنية التى تبدأ منذ الاغنية الاولى حتى (الفتافيت) الاخيرة ، فالفارس القديم يحس بأسى جارف منذ البداية ، وهو يخلط دائما بين الذات والعام ، حبيته / المرأة بحبيته / الوطن ، حبيبته / الاميرة بحبيبته / الأسيرة ، والبون شاسع بين الاثنين : الواقع والمثال ، فهو احساس يولد الهاجس النبيل ، وهو ما يفهم منه نهائية قصيدته (غنائية .. للوطن والارض) حين يقول :

ما ابعد المشوار على فارس قديم
ما ابعد المشوار
ما ابعد المشوار [١٨]

وحتى حين يهدى بغدادى قصيدته (الفارس القديم) التى أخذ الديوان عنوانه منها .. حين يهدى قصيدته الى (الكامليا ..) فهذا يعنى مرة انه يهديها الى الحبيبة (= الزوجة) التى اسهمت — كما تقول حروف الاهداء — فى أخراج أوراق هذه الاغنية (ودفعت بها الى حروق الطباعة ..) ، غير أن القصيدة تتسع — فى مرة اخرى — إلى آفاق اخرى ، فتتحول الكاميليا إلى رمز المرأة الوفية / إيزيس ، وإلى المرأة الابدية / الوطن .

وفى هذه القصيدة — التى تعد ارق قصائد الديوان واعذبها — نستطيع ان نلحظ هذا المزج الرقراق بين الرمز والواقع ، بين المرأة والوطن ، وفى الوقت نفسه : بين الحبيب الذى مل الوقوف «على الرصفان» الى الحبيب الذى يتوق الى «الابحار» .

إن الشاعر ، أو فلنقل المغنى الحزين ، أو الرمز الحى فى الاسطورة الفرعونية القديمة ، لا يخجل من طول التجوال الذى فرض عليه (لنذكر : ايزيس الممزق فى التابوت) ، هذا الفنان أو المخلوق الضعيف ، لا يخجل قط من الاشارة الى الضعف البشرى فيه امام المرأة / الام / الزوجة / الوطن ، فيقول :

.. ..
وادينى أتيت لشطآنك
لاف كفى فص عقيق
ولا حرام يحمينى من النوات
ولا تحرمينى صحبتك ليا
ولا تخجلى من ضعف فارس قديم

بَيْدَ اننا قبل ان نصل الى القيم الفنية الثرة التى يزخر بها الديوان لابد وان نلاحظ ان نسق التراتبية يفاوت من آن لاخر فى تنويعات الاغنية الواحدة (الحزن ، الحب ، الثورة) وهى تراتبية تمضى على شكل متسق (أ ، ب ، ج) ، غير انها سرعان ما تتحول — أيديولوجيا — إلى تراتبية أخرى ، تحمل نفس التنويعات الداخلية ، غير انها تغير مطلع الاغنية فى كل مرة ، فنحن من آن لاخر نلتقى بهذه التراتبية تتخذ هذا الشكل : (ج ، أ ، ب) .

وعلى هذا النحو ، نستطيع ان نرى هذه التراتبية المتباينة من الصعود الى الاثر الذاتى منذ بداية التنويعة الأولى (أ) ووصولا الى الاثر العام فى التنويعة (ج) ، أو حتى بدء التراتبية من

الوسط ، اى من الوقوف عند رمز (الحب) فى الحرف (ب) لنرى هذه القيمة الاخرى فى تواصل مستمر فيما قبلها وما بعدها فى حس (صوفى) فى ثنايا التنويعات فى الاغنية .

وعلى هذا النحو ، اختار المغنى أن يتقمص دور (النبى) وليس دور (الثائر) وحده ، فالنبى يحمل خاصية الثائر يضاف اليها صفة الحب وقدرا هائلا من الوعى النبيل .

وعلى هذا النحو ، أستطاع بغدادى ان يعبر عن العقل (الجمعى) بالقيم الفنية التى تلمسها طيلة الاغنية ، ومن هنا ، كان اكثر وعيا من غيره بقيمة الحزن فى فهمه للذات وخلال قدر من الصوفية وصولا الى (التمرد) بالثورة التى تسعى الى تجاوز (القوقع) من اسر الذات الى العمل المعاصرة من الامس الى اليوم بما فيه من وعى بهذا النهار الطالع بعده (.. الف الف نهار) على حد تعبيره .

(٤)

ربما كانت اهم القيم الفنية فى هذا الديوان هذا اللون من الوان الدراما «الادبية» ، التى ترتبط بشكل ما من اشكال الدراما الشعبية ، فهى لا تولى — بحكم طبيعتها — اهمية ما للعناصر الادبية ، وانما تعتمد على وحدة الاثر وتكثيف الشعور ، ومن ثم ، فهى تستفيد من المؤثر الدرامى دون ان تلتزم بعناصره .

ومن هذا اللون الدرامى نستطيع ان نلحظ التوالى على شكل حوار ومونولوج داخلى او خارجى ، فضلا عن الاعتماد على تعدد الاصوات بشكل ميلودى فى القصيدة الواحدة ، وتبادل الضمائر بشكل موحى بالتركيز على هدف القصيدة بقصد لفت النظر .

إن شكل الحوار يتعدد كثيراً ضمن اول قصيدة ، ففى قصيدة (اغنية اولى) نقرأ تلك الصورة التى يرسمها صاحبها فى (نص الليل) حين يزعق (الولد) بجريدة فى وقت تسهم فيه عوامل كثيرة فى شغل الناس عن (الجريدة) وصاحبها ، لنقرأ هذا المقطع الذى يتفاوت فيه الحوار الداخلى بالحوار الخارجى :

— الناس بتجرى ع المحطة
آخر ميعاد
ماعاد بيهز حد .. كثرة الاعداد
— حاسب .. حاتخنقنى ..
«كل البلد مخانيق»
— حاسب هرست رجلى بجزمتك
وجزمتك ثقل الجبل
«حاسب .. هرست قوتى بقوتك
وقوتك تغلب بلد ..»
— كل البلد بتئن .. لكنهم ساكتين !!
— مجرم وسافل .. وقليل أدب [٢٠]

ويتداخل مع الحوار اصوات كثيرة يمزج فيها بين المونولوج الداخلى والمونولوج الخارجى فى المقطع التالى :

— رايحه فين ..؟!
— تذكرة لشارع الهرم
«قديش حياء الناس بينجرح ..
حين تتفتح رجلين .. عشان توكل الحنك»
— لقمة عيش مرة
— البيرة والاناناس


فؤاد حداد

.. والويسكى من مرة !! (٢١)

وفى موضع اخر يغلب (نجوى الذات) اكثر على اللحن الرئيسى ، ففى قصيدة (واحد صحبى) ، وبعض ان يصف هذا الصاحب يبدأ المقطع الثانى على هذا النحو :

ـــ لو تسأل صاحبى ..

ـــ حبيت ..؟!

يقول لك

ـــ كل الناس

ـــ كرهت ..؟

يهتف من قلبه :

ـــ الزيف

و (كشيك) ـــ وهذا هو اسم الصاحب ـــ مش ممكن يزعل منك مهمن تعمل فيه (٢٢)

وهذا المزج بين الضمائر فى الحوار مع نجوى الذات ينساح كثيرا فى عديد من الاغنيات ، كما يضاف اليه تكنيك تعدد الاصوات فى تعدد لا يخلو من دلالة ، وان بدت الاصوات تتباعد لتخلو المساحة الصوتية لضمير المتكلم :

ـــ اشرب ..!!

ـــ شربنا .. وطول عمرنا بنشرب

«املا الكأس لحوافيه

دانا حصلى كرب

يملا الكون لحوافيه»

وتلفنا الاحزان .. ولفة الدخان (٢٣)

ومن القيم الفنية التى لا نغفلها هنا ، قيمة التكرار ، وهو تكرار ياخذ الايقاع الموسيقى الاخاذ ، فالى جانب الايقاع الداخلى ، نلحظ هذا الايقاع اللفظى الذى يتردد كثيرا بقصد التاثير ، لنسمع :

آهين يامصر

آهين يامصر .. يانغمى الحزين (٢٤)

وفى نفس القصيدة نسمع ايضا :

وكان نجيب علة

وكام / سنين مرت

وكام سنين من دى السنين

لسة فى الحسبان (٢٥)

ويلاحظ ان الشاعر يستخدم — الى جانب ايقاع التكرار اللفظى شكل تقابل فنى ، مثل ذلك المقطع الاخير فى قصيدة (قالت حروف الكلام) :

« بكيت مسحت دموعى

بمسح ، دموعى بكيت » (٢٦)

وهو ما يعنى التقابل والتوازى فى تطريز المعنى بما يؤكد فى نهاية الامر تكثيف المعنى بشكل جمالى لزيادة التكثيف ، وثمة مثل آخر لانستطيع تجاهله ، مثل هذا المقطع (ياعم ياشاعر / ياعم يابنا / ياعم يامثال) ليستطرد بعدها فى السياق العام .

وهذا التقابل اللفظى لايبدو فى اللفظ وحده ، وانما يبدو — كذلك — فى الصورة الفنية التى يستخدمها ، أنظر الى هذا المقطع — والذى ذكرناه آنفا — والذى لا يزيد على شطر واحد يقسم لشطرين ، يقول :

الصورة مقلوبة ..

مع انى ماسك الصفحة معدولة

وهو تقابل يشير فى توازيه الموحى إلى خطأ الواقع وضراوته حين يعتقد ان الامر الشاذ — لوطأته واستمراره — هو الامر الطبيعى فى ناموس الحياة .

ويقترب من هذا كله أن بغدادى يستخدم الشطر الاخير فى القصيدة على شكل تكرار يؤدى دور (الروى) الثابت فى نهاية المقطع ، وعلى سبيل المثال ، ففى قصيدة (بيروت ٨٢) يتكرر فى كل مقطع سطر قصير اخير يمنح الايقاع المتوالى فى قصيدة تحمل هموما متباينة .

وتتكرر القيم الفنية الكثيرة كاستخدام الحروف المتقاربة والكلمات المتشابهة .. وما إلى ذلك بما يشير إلى أرتفاع الحس الغنائى عند الشاعر وشفافيته .

وهذا الحس غير منفصل عن محاولة (تحقيق الذات) ، وهى محاولة تقصد الخروج من اسر التقاليد والعالم المعتم الى آفاق الاتى / التمرد .

وتحقيق الذات هنا هو — كما اسلفنا — الوجه الاخر من الاحساس بالحياة ، والتعبير عن هذا الواقع الردىء الذى يحاصرنا من كل اتجاه .

هوامش

(١) دينا جلال ، المعونة الامريكية لمن ، كتاب الاهرام الاقتصادى ١٩٨٨ ص ١٧٦

(٢) صلاح جاهين ، اشعار بالعامية المصرية ، مركز الاهرام للترجمة والنشر ، ط ١ / ١٩٨٧ ص ١٢١

(٣) اغنية فارس قديم ، محمد بغدادى ، روز اليوسف ١٩٨٩ ص ٥٣

(٤) صلاح جاهين ، السابق ص ١١٩

(٥) السابق ص ٥٣

(٦) بغدادى ، ص ٧٥ ، ٧٦

(٧) بغدادى ص ٧٦

(٨) بغدادى ص ٥٦

(٩) بغدادى ص ٦٠

(١٠)بغدادى ص ٤٥

(١١)بغدادى ص ٥٢ ، ٥٣

(١٢)بغدادى ص ٦٣

(١٣)بغدادى ص ١٤

(١٤)(تضمين من فؤاد حداد)

(١٥)بغدادى ص ٧١ ، ٧٢

(١٦)بغدادى ص ٧٦ ، ٧٧

(١٧)بغدادى ص ٦٣ ، ٦٤

(١٨)بغدادى ص ٣١

(١٩)بغدادى ص ٨٤

(٢٠)بغدادى ص ٩

(٢١)بغدادى ص ١٠

(٢٢)بغدادى ص ٨٦

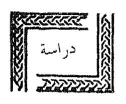
(٢٣)بغدادى ص ٨

(٢٤)بغدادى ص ٧

(٢٥)بغدادى ص ١٢

(٢٦)(تضمين من فؤاد حداد)





بحثا عن التراث العربى

« الثابت والمتحول » لأدونيس
(نظرة نقدية منهجية)

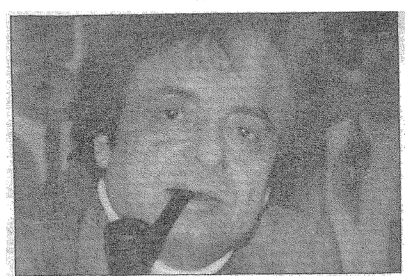
رفعت سلاَّم

هو أحد الأعمال الهامة التى لايمكن تخطيها عند بحث قضايا التراث العربى ، لعدة أسباب مجتمعة : فهو يمثل تتويجا — على نحو ما — للتاريخ الثقافى لمؤلفه ، ومسيرة تحولاته المثيرة . وهو أول مشروع لبحث التراث ، يتمكن صاحبه من إنهائه ، وصولا — زمنيا — حتى المرحلة المعاصرة . فلم يتوقف عند المرحلة الاسلامية ، كما اعتادت المعالجات السابقة والمواكبة . وهو — أخيرا — قد أختار بُعدا متميزا فى المعالجة : بعد الثبات والتحول . وفى ذلك يمكننا أن نضيف أن فعالية أدونيس فى الحياة الثقافية العربية تمثل مبررا إضافيا للاهتمام بهذا العمل .

أولاً : الثقافة ظاهرة قائمة بذاتها

ينطلق أدونيس — فى دراسته لظواهر التراث العربى — من دراسة الثقافة كظاهرة قائمة بذاتها ، لادراسة نشوء الثقافة العربية وعواملها وآلية العلاقة بينها وبين القاعدة المادية (ص ٢٤). الهم البحثى — اذن — هو دراسة البنية الأيديولوجية الفوقية للمجتمع الاسلامى ، كما ظهرت ، ممارسة وتنظيرا ، بدءا من وفاة النبى (ص ١٨) ، من خلال العرض لجدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها يقول هذا المنطلق الى عدد من النتائج الهامة . فالذهنية العربية — لديه — منقسمة على ذاتها الى اثنتين : ذهنية اتباعية ،

ادونيس



وذهنية إبداعية . والحياة العربية تسودها وتوجهها أربع خصائص أساسية : اللاهوتانية ، والماضوية ، والفصل بين المعنى والكلام ، والتناقض مع الحداثة .

ويقوده هذا المنطلق ـــ ايضا ـــ الى نتيجة نهائية ، فاصلة : « أن الثقافة العربية ، بشكلها الموروث السائد ، ذات مبنى دينى ، أعنى أنها ثقافة اتباعية ، لاتؤكد الاتباع وحسب ، وأنما ترفض الابداع وتدينه ، فإن هذه الثقافة تحول ، بهذا الشكل الموروث السائد ، دون أى تقدم حقيقى . لايمكن ، بتعبير آخر ، أن تنهض الحياة العربية ويبدع الانسان العربى ، اذا لم تنهدم البنية التقليدية للذهن العربى ـــ وتتغير كيفية النظر والفهم التى وجهت الذهن العربى ، وماتزال توجهه » (ص ٣٢) .

(أ)

الذهنية العربية منقسمة ـــ لدى أدونيس ، اذن ـــ الى اتباعية وإبداعية . وبرغم تأكيده ، على جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها ، الا أن هذا الانقسام يأتى قطعيا ، نهائيا ، فاصلا ، حيث يقوم كل قسم منفردا بذاته ، مستقلا بوحدته ، وحيث العلاقة الوحيدة القائمة هى علاقة التضاد السكونى . ويظل كل من القسمين ـــ فى أجزائهما الداخلية ـــ يفرز ـــ ذاتيا ـــ امتداداته ، بصورة منعزلة عن الآخر ، ليظل الاتباع والابداعى كذلك ، على طول التاريخ العربى ، دون نقاط تماس ، سوى تلك اللحظات الفريدة ، الفردية ، المتفجرة ، التى تنبثق على نحو استثنائى ، دون أن تخلف أثرا ذا بال على كل منهما ، أو على جوهر العلاقة السكونية التى تحكمهما .

علاقة التقابل الساكن هى العلاقة الوحيدة الممكنة بين ظواهر الثقافة العربية . تأتى هذه العلاقة بفعل الاكتفاء بالبحث فى الأصول الفكرية لكل ظاهرة على حدة ، سواء بالنسبة للأصول ، أو

الظاهرة . أما إذا اصطدم البحث بإحدى اللحظات الفردية المتفجرة ، فإن الحل الملائم يكمن فى الوصف الخارجى المتسم بالعمومية الشديدة ، دون بحث فى الجدل الداخلى لقوى هذه اللحظة .

فعلى صعيد الخلافة والسياسة الاتباعية ، لايكون ثمة سوى رصد مواقف النبى والخلفاء من قضية الخلافة . وبرغم أن الخلافة (السلطة) كانت المشكلة الأولى فى الاسلام ، وأنها كانت « الخلاف الأعظم » (ص ١٢٤) ، الا أنها تتبدى مشكلة فقهية ، تتعلق بقضية « الإمامة » ، فى شكلها الدينى ، لتنتفى باعتبارها الخلاف الأعظم .

فهذا الخلاف يفترض — بداهة — وجود أطراف فى وضع خلافى ، فى علاقة خلافية ، ولكن هذا الوضع — وأيضا العلاقة — ينتفيان باستقلال وانفصال كل طرف من أطرافهما عن الآخر ، وبالتالى استقلال موقفه فى الخلاف الأعظم ، لينتفى معنى الخلاف ، وتنتفى جدلية الظواهر الثقافية ، والتى تتجاوز — برغم ذلك — مجرد كونها خلافا .

ومن هنا ، يبدو القول بأن الخلاف الأعظم لم ينحصر فى مسألة الامامة ، وإنما تجاوزها الى مسائل أخرى ، دينية — ثقافية ، واقتصادية — اجتماعية (ص ١٢٥) ، يبدو هذا القول تعميما نظريا ، يفتقر الى أساسه الحقيقى ، برغم صحته العامة . فهذا التعميم يفتقر — تحديدا — الى الكيفية والتفسير ، كما يكتفى بالوصف الخارجى ، الظاهرى ، العام ، دون استقصاء جذور هذه المسائل الأخرى ، أو هو يتبدى اختصارا لجدلية الظواهر ، أو استعاضة به عنها .

وتمتد هذه الوضعية — بما هى وضعية سائدة تحكم العلاقات الثقافية — الى صعيدى الفقه والشعر والنقد .

فجدلية العلاقة بين المنحيين — الاتباع والابداع — على صعيد الفقه تستحيل الى انفصالية سكونية ، حتى ليبدو موقف كل منحى قدريا ، غيبيا ، لاسبيل الى تفاعله مع الآخر . ومن هنا يبدو المرجئة — كإحدى الحركات الإبداعية — منقطعى الصلة تماما بالمنحى الاتباعى ، فيما يحتلون مكانهم فى صفوف الإبداع الفكرى كرصيد كمى . وتبدو أفكارهم الخاصة بخلق القرآن ، والفصل بين الإيمان والعمل ، والقول بأن الله ذات فقط ، تبدو قائمة فى الفراغ ، وليدة محض التأمل الذهنى المجرد ، المنقطع سوى عن ذاته .

وتلقى نظرية الإمامة عند الشيعة نفس المصير . فرغم الإقرار بأن القول بالإمامة وما استتبعه أو تولد عنه من آراء .. قد لعب دورا حاسما فى التحول الثقافى العربى (ص ١٩٧) ، الا أن ماهية هذا الدور تظل بمنأى عن البحث ، بفعل انقطاع الصلات بين هذه النظرية والموقف الاتباعى من قضية الخلافة . وهو ماطمس التفسير الممكن للخلفية العقائدية للنظرية ، باعتبارها موجهة — أساسا — ضد المفاهيم الأموية للخلافة ، وليس باعتبارها مجرد نظرية فقهية تبحث فى التفسير الدينى لقضية دينية . ولعل

البحث فى ماهية هذا الدور كان كفيلا ــ فى الحد الأدنى ــ باستعادة نظرية الامامة لجدليتها الخارجية المهدرة .

تنتفى ــ أيضا ــ العلاقة ، أو تختزل الى الحد الأقصى ، بين المنحى الاتباعى فى التفقه فى السنة وتعلمها ، وبين المنحى الابداعى القائم على عدم الاهتمام بالحديث النبوى ، والذى تبناه جهم بن صفوان . فلا تعدو هذه العلاقة علاقة التقابل ، التى تقوم بين المنحيين .

وتمتد هذه الوضعية الى صعيد النقد والشعر . فلا تتبدى ثمة علاقة بين موقف عمر بن الخطاب الاتباعى وبين شعر عمر بن أبى ربيعة الابداعى . ومن ثم ، يظل خروج هذه القافلة الطويلة من الشعراء الابداعيين ، على الاتباع الشعرى السائد ، دون تفسير ، فى حده الأدنى ، إذا ما استبعدنا التفسيرات الميتافيزيقية .

تنتفى جدلية العلاقة بين الاتباع والابداع . فالجدلية نفى للسكونية والانعزالية والاحادية . كما أنها نفى للفعالية ذات الاتجاه الواحد. وهى ــ بالإضافة ــ نفى للكمية الخاملة، التى تتتالى كإضافات رقمية ، ذات تسلسل زمنى . وحيث تنتفى جدلية العلاقة ، يتبدى كل من الاتجاهين ككتلة مصمتة ، منطوية على ذاتها المكتفية ذاتيا . يصبح كل اتجاه دائرة مغلقة ، لاتتماس ولا تتشابك مع الدائرة الأخرى . يصبح ــ من ثم ــ تجريدا ذهنيا ، أو محكوما بالمخطط التجريدى الذهنى المسبق . أى أنه يتحول ــ بذلك ــ الى صورة ذهنية . وبحكم الطبيعة المثالية للنظرة ، والتى تسقط عمليا ، جدلية العلاقة ــ فى حدها الأدنى المعترف به ــ بين الظواهر الثقافية ، تتحول هذه الصورة الى تشويه للظواهر ، بابتسارها وعزلها عن وسطها الطبيعى ، وقطع علاقاتها العضوية . التقابل ، أو التوازى ، هو العلاقة الوحيدة القائمة. وهى علاقة ترتكز على الانقطاع، لا التواصل ، على الاكتفاء، لا التأثير والتأثر المتبادلين . أى تنتفى الجدلية ــ بكل معنى ــ لتصبح الوقائع والتيارات والرموز نثرا شتيتا ، لايجمعه سوى مجرد الرصد التصنيفى .

(ب)

هل يتعلق الأمر بتيارى الابداع والاتباع ، فى خطوطهما العامة ، فحسب ؟

يعرض أدونيس لما يصفه بأنه اتجاه التحلل من القيم الدينية (ص ٢١٢) ، فى الحركة الشعرية الابداعية . وهو اتجاه يضم من شرب الخمر رغم تحريمها ، ومن كان يوصف بأنه رقيق الإسلام لئيم الطبع ، أو من يوصف بأنه كان فاسقا ومن الخلعاء وخبيث الدين فى الجاهلية والاسلام ، أو من يصفه ابن قتيبة بأنه أسلم إسلام سوء . ومن ذلك ، يبين لنا أن التوجه الأساسى لهذا الاتجاه كان مناقضا للدين والأخلاق الجديدة ، دون أن يترافق ــ بالضرورة ــ مع توجه شعرى مضاد لتقليدية القصيدة .

فقيمة هذا الاتجاه ــ برغم أنه اتجاه شعرى أداته هى القصيدة ــ إنما هى قيمة عقائدية ، أخلاقية ، وليست شعرية . ومن ثم يصبح الحافز على تبنى الموقف المضاد حافزا عقائديا ، أخلاقيا ، وفقا لجدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ورغم ذلك ، لايتكشف لنا هذا الحافز ــ فى استعراض المؤلف التفصيلى للخلعاء والخبثاء ــ فيما تنفصم العلاقة بين هذا الاتجاه والاتجاه المتشدد فى الاقتداء بآلسنة والأخلاق الجديدة .

ومن ناحية أخرى ، يستعرض أدونيس الاتباعية فى النقد والشعر ، من خلال نصوص القرآن والأحاديث النبوية ، وأقوال الصحابة والعلماء والنقاد . وهو استعراض يتقصى الشذرات المتفرقة ، الى حد ايراد رأى أم جندب ــ زوجة امرىء القيس ــ فى التحكيم بين علقمة الفحل وامرىء القيس ، أيهما أشعر ، وأساس حكمها . ولكنه استعراض لايتقصى ، بل لايشير ــ فى الحد الأدنى ــ الى تأثير هذا المنحى الاتباعى فى الاتجاه المناقض الإبداعى ، ومدى فعاليته وأبعاده الخارجية . إنه بحث فى التكوين الداخلى ، لايمتد الى تشابكاته الخارجية ، الى تفاعلاته مع الظواهر الثقافية الأخرى ، سواء على صعيد الشعر والنقد ، أو صعيد الممارسات السياسية ، أو المواقف الفكرية .

ولعل الملمح الوحيد الذى قد يشير الى علاقة فعالية ما ــ فى هذا السبيل ــ هو الارتباط بين القيم الدينية ــ باعتبارها المنطلق الأساسى ــ والمنحى الاتباعى فى الشعر والنقد ، بل وسائر الظواهر الثقافية موضع البحث . ولكن هذا الملمح لايشكل تحقيقا للعرض لجدلية الظواهر الثقافية فيما بينها ، لسببين رئيسيين :

الأول : أن الجدل يعنى ــ فيما يعنى ــ تفاعلا متبادل التأثير بين أطراف العلاقة ، فيما تقوم العلاقة السابقة على أحادية الفاعلية والتأثير ، حيث الدين ــ الاسلام ــ هو الفاعل الوحيد ، فيما يبدو وممتنعا على الانفعال ، على نحو قدرى شامل ، وحيث تبدو الظواهر الثقافية كانعكاسات للدين ، لاتملك إمكانية الفعل المقابل .

الثانى : أن هذه العلاقة ترتكز على المنطلق المحورى ، باعتبار الدين هو المركز الذى تنبثق عنه الفعاليات ، وتتحدد به أشكالها . يعنى ذلك أن علاقة الظواهر الثقافية به هى علاقة الأطراف بالمركز ، بما هى انعكاس له . فالعلاقة ــ من ثم ــ ينتفى عنها طابعها الجدلى ، فيما هى انعكاس مباشر ، أحادى الفعل ، لمركز الفعالية الوحيد .

(جـ)

ولكن ، ماهى طبيعة العلاقة بين العناصر الداخلية المكونة لكل ظاهرة ثقافية ؟
فى تقديمه للحركات الفكرية الابداعية ، يتوقف أدونيس عند ثلاث حركات رئيسية : المرجئة ،

حيث الفصل بين النظر والممارسة ، أو بين الايمان والعمل ، وحيث العمل ليس ركنا من اركان الايمان ، والقدرية ، حيث الانسان مختار ، وهو الذى يفعل أفعاله ، والامامية ، حيث الامام ـــ بما هو حافظ الشريعة ـــ يجب أن يكون معصوما ، حتى لايقلب شرائع الله وأحكامه ، فيقطع من يجب عليهم الحد ، ويحد من يجب عليهم القطع ، ويضع الأحكام فى غير المواضع التى وضعها الله .

وهو يقف عندها ، من موقف الرصد المثالى ، المتأمل فى التكوين الداخلى لكل حركة ، دون أن يتخطى ذلك الى علاقاتها المشتركة . فالمرحلة التاريخية التى شهدت نمو وازدهار هذه الحركات واحدة ، وهى العصر الأموى . والقضية الرئيسية ، موضع الارتكاز ، واحدة وهى قضية الفعل والمسئولية الاجتماعيين ، والحكم عليهما . وهى وحدة تنطوى على تناقضات مواقف الحركات المختلفة من القضية الفكرية الرئيسية فى ذلك الزمن ، والتى عكستها الأوضاع الاجتماعية السياسية فى شكل دينى ، فقهى .

فالحركات الفكرية ـــ هنا ـــ تتتالى لاتتقاطع، تنفصل ، لاتتصل ، تنعزل ، لاتتفاعل ، أى تصبح رصدا كميا لحركات فكرية متتالية ، وحدتها الخارجية هى التعارض مع السائد ، والتقابل مع الشائع ، لا وحدة العلاقات الجدلية .

وعلى نفس النحو ، يرصد أدونيس الحركات الثورية فى ترتيبها الزمنى ، منفصلة كل حركة عن الأخرى . فالحركة التالية لاتمثل استكمالا ، أو تطويرا ، أو تجاوزا جدليا ـــ على نحو ما ـــ للحركة السابقة ، بل هى انقطاع واستقلال . والحركة السابقة لاتمثل مُتكأ ، أو حافزا أو منطلقا ، ـــ على نحو ما ـــ للحركة التالية ، بل هى ماض ، طواه الزمن طيا أبديا ، فأصبحت ـــ بدورها ـــ انقطاعا .

فثورة أهل الأحداث لاتمتد الى الخوارج . وثورات الخوارج المتتالية لاتتصل بثورة التوابين وثورة ابن الأشعث . ومن ثم ، تنبثق الثورة العباسية فى فارس ـــ على حين غرة من التاريخ ـــ على يد أبى مسلم الخراسانى ، فتجتاح النظام الأموى ، الذى صمد للثورات المتوالية ، دون تفسير . ويكتنف الغموض التام واقعة دخول أبى حمزة الخارجى المدينة ، بعد معركة قديد ، فيما كان ابو مسلم الخراسانى يحقق الانتصار تلو الآخر فى فارس ، فى السنة ١٣٠ هـ (ص ١٩١) . ولايبين ما إذا كانت ثمة علاقة تنظيمية مابين الانتفاضتين المتزامنتين ، الموجهتين ضد النظام الأموى ـــ قد يومىء اليها ماأورده أدونيس ، من أنه فى أواخر عام ١٢٩ هـ ، لم يدر الناس بعرفة إلا وقد طلعت أعلام عمائم سود .. فى رؤوس الرماح ... (ص ١٩١) ، ومن أن أبا مسلم الخراسانى قد لبس السواد هو ومن كان معه ، أيضا ، لدى خروجه ـــ أم أن العلاقة الوحيدة بين الحركتين هى الصدفة .

كما لاتبين العلاقة بين الثورة العباسية والحركات الفكرية الابداعية ، أو أى منها . بل لاتبدر إشارة الى وجود علاقة مابين الثورة وأية حركة فكرية . يبدو الصعود العباسى ، الذى قوض اركان نظام قائم ، صعودا مباغتا للتاريخ ، فى افتقاده للعلاقة الأولية الضرورية مع الحركات السياسية ، سواء السابقة عليه أو

المتزامنة معه ، وفى افتقاده لأى أساس فكرى تستند اليه الدعوة ، وتستقطب — من خلاله — الأنصار . يتحول هذا الصعود — بالتالى — الى فعل لاتاريخى ، غيبى ، يحط على التاريخ العربى ، فى غفلة من كل القوانين .

(ه)

يمتد هذا النمط من العلاقات غير الجدلية الى الممثلين والرموز المكونين لكل ظاهرة ثقافية ، حيث التتالى الزمنى هو العلاقة الحاكمة ، وحيث الزمن — هنا — وسط خامل ، يقود الى تراكم كمى ، لاينطوى على كيفية .

فى رصده للاتجاه القدرى ، ضمن الحركات الفكرية الابداعية ، يعرض أدونيس لأفكار معبد الجهنى وغيلان الدمشقى والحسن البصرى ، فى ترتيبهم الزمنى ، على اعتبار أن أول من تكلم فى القدر معبد الجهنى ، ثم غيلان بعده (ص ١٩٥) ، وأخيرا ، الحسن البصرى . وهو عرض لايتخطى حدود التعريف بالأفكار العامة عند كل منهم . هو عرض ، وإن كان يتكشف عن وحدة فكرية عامة ، إلا أنه لايتكشف عن علاقة تتخطى هذه الوحدة الأولية ، التى تعنى الأرض الواحد ، حيث يقف كل منهم مستقلا عن الآخر . فهو سابق ، أو لاحق ، على نفس الرقعة الواحدة ، دون ارتباط . فكل منهم ذات منفردة ، مستقلة ، مكتفية بذاتها ، فى ذاتها . وفيما يتأكد وجود الذات المكثف ، المنطوى على ذاته ، ينتفى وجود الآخر . فالذات — بذلك — هى الوجود ، والآخر هو نفى الوجود .

وعلى هذا النحو ، يمضى أدونيس فى رصده للاتجاه الإبداعى ، الشعرى ، فيستعرض من سار فى هذا الاتجاه التمردى الذى بدأه امرؤه القيس من شعراء ، كان أبو محجن الثقفى من أوائلهم (ص ٢٠٩) . ويتتالى تقديم الشعراء وفقا للترتيب الزمنى .

ويؤكد هذا النمط غير الجدلى من العلاقات ، عدد من النماذج النصية التى تكشف كيفية النظر للظواهر الثقافية .

فمن ناحية ، يقرر أدونيس — بصدد نشأة حركة الإرجاء — أنه قد نشأت مقابل ذلك (أى مقابل حركة الخوارج) حركة تفصل ، على العكس ، بين النظر والممارسة (ص ١٩٣) . وبصدد حركة الخوارج ، يقرر أنه نشأت مقابل ذلك (أى مقابل حركة الارجاء) ، نظرية خلع الوالى أو الخليفة الجائر (ص ٢٧٤) . ومقابل هذه الصورة عن الناس والولاة ، يقدم أبو حمزة (الخارجى) صورة عن الثوار الذين يقودهم (ص ١٩٢) والملمح الأول للعلاقة — هنا — هو ملمح التقابل فالظواهر تنشأ متقابلة ، متعاكسة ، متوازية .

ومن ناحية ثانية ، يقدم أدونيس الحركات الثورية التى بدأت بشكل معارضة للحكم الأموى ، على نحو متتال : وقاد المعارضة الأولى .. وقاد المعارضة الثانية .. وانتهى الشكل الثالث للمعارضة .. (ص ١٨٦) . وبالنسبة لـ القدرية ، فإن أول من تكلم فى القدر معبد الجهنى ثم غيلان بعده (ص ١٩٥) . والملمح الثانى للعلاقة — هنا — هو الرصد الرقمى المتسلسل الخارجى . فالظواهر تتالى فى ترتيب رقمى ، ربما كان محكوما بالأسبقية الزمنية . ولكنها أسبقية لاتعنى شيئا خارج الترتيب . كما أنها لاتعنى شيئا داخل الترتيب ، سوى أنها تخدم — فحسب — كأداة فى عملية الرصد والاحصاء ، لا فى اكتشاف جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ومن ناحية ثالثة ، يتضح الملمح الثالث فيما يشير إليه أدونيس — بصدد نشأة القدرية — من أنه نشأ كذلك القول بالقدر (ص ١٩٥) . فملمح العلاقة — هنا — هو الإضافة الخاملة ، حيث الظاهرة كم ، لا كيف . وهى كم خامل ، لافعالية له أو تأثير .

(٥)

أوضح المؤلف — فى مقدمته المنهجية — أنه لم يكن معنيا بالعرض للجدلية بين الظواهر الثقافية من جهة ، وبين القاعدة المادية وعلاقات الانتاج من جهة ثانية ، بل كان معنيا بالعرض لجدلية هذه الظواهر فيما بينها (ص ٢٤) .

وهذا الأساس المنهجى الذى التزم به المؤلف ، مُستبعدا الخيارات المنهجية الأخرى ، ينتفى — عمليا — فى بحثه لظواهر التراث ، رغم محدوديته ، أحاديته ، ليتكشف لنا منهج بديل ، يتسم بسكونية الظواهر ، حتى وحداتها الصغرى المكونة لها ، وانعزالها ، وانغلاقها على ذاتها .

لايعنى ذلك — بطبيعة الحال — أن نفى الجدل بين الظواهر الثقافية والأساس المادى ، والاكتفاء بالعرض لجدلية الظواهر الثقافية فيما بينها — لو تم — يضمن بحثا علميا فى ظواهر التراث ، بل يعنى أن مفهوم الجدل غائب أصلا ، منذ السطر الأول . وفى ذلك ، فلعل العرض للجدلية بين الظواهر الثقافية والقاعدة المادية ، وهو ما استبعده المؤلف ، لم يكن ليتمخض عن شيء ذى بال ، فى ظل غياب المفهوم الصحيح . بل ربما تمخض عن وضع مشابه ، أو مقارب ، للوضع الحالى . فغياب الفهم لابد وأن يقود الى نثرية البحث ، وعشوائيته ، وانطباعيته .

ثانياً : فى تبرير استقلال البنية الثقافية

يبرر أدونيس عدم العرض للإطار الحضارى الذى نشأ فيه الاسلام ، والبنية الاقتصادية وعلاقات الانتاج التى سادت الفترة التى يشملها البحث ، والاكتفاء بدراسة البنية الايديولوجية الفوقية للمجتمع

الاسلامى ، بمبررين : الأول .. أن الكشف عن العناصر التى تأثر بها الاسلام ، إبان نشأته ، أو مقارنته بغيره ، ليس من غرضه . والثانى .. أن دراسة البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج ، تحتاج الى مصادر صحيحة ، وافية ، عن التنظيمات الاجتماعية والمالية والادارية والاقتصادية ، وهى غير متوفرة ، والمتوفر منها لايقدم — فيما يرى — إلا معلومات جزئية ، لايمكن أن تُبنى عليها ، أو انطلاقا منها ، أحكام صحيحة . ويعترف — من جهة ثانية — أنه غير مهيأ ، علميا ، للقيام بمثل هذه الدراسة الاقتصادية ، فيما لو توفرت المصادر (ص ١٧) .

(أ)

لايصلح المبرر الأول أن يكون مبرراً، بصدد البحث العلمى للتراث العربى ، بقدر مايصلح أن يكون إضاءة للمنهجية القاصرة السائدة فى البحث ، التى تعتمد فصل الظاهرة ، أو الظواهر ، عن ينابيعها المختلفة ، وفصم علاقاتها الفاعلة . يفضى ذلك الى فهم مغلوط للظاهرة ، حيث أنها لاتنشأ ذاتيا ، فى الفراغ . وإنما تنشأ محكومة بقوانين معينة ، محكومة بعلاقات وتفاعلات قوى معينة ، فى إطار تاريخى معين . يصبح فصل الظاهرة عن إطارها التاريخى ، وفصم علاقاتها ، تحويلا لها من واقع موضوعى ، الى صورة ذهنية مجردة ، تقبل التحويل والتحوير ، وتستجيب للإسقاطات الذاتية والأهواء المزاجية المتضاربة والطارئة . لايصبح بحث الظاهرة — فى هذه الحالة — محكوما بقواعد علمية ، بقدر مايصبح محكوما بالحالات والميول الفردية .

وإذا كانت مقارنة الإسلام بغيره ليست مؤثرة تأثيرا جوهريا — بصدد بحث التراث العربى ، فإن الكشف عن العناصر التى تأثر بها الإسلام ، إبان نشأته ، بل وعن الكيفية التى تم بها ذلك ، يمثل ضرورة منهجية ، يؤكدها اعتراف المؤلف بأن الأصل الثقافى العربى ليس واحدا ، بل كثير (ص ٢٠) . تنبع هذه الضرورة من واقع أن هذا الكشف كان كفيلا بإضاءة بعض أبعاد عملية تشكل الإسلام ، وكيفياتها ، والعناصر المؤثرة ، وهو مايمثل الصميم من دراسة البنية الايديولوجية الفوقية للمجتمع الاسلامى (ص ١٨) . فدراسة هذه البنية لاتقوم من خلال الرصد الظاهرى ، النثرى ، للوقائع والتيارات والأفكار والأعمال ، وإنما تقوم — فى أحد مقوماتها — من خلال الكشف عن القانون ، أو القوانين ، التى تنتظم هذا الكل ، والكشف عن الكيفية ، والابعاد ، والعناصر المختلفة للظاهرة ، ومصادرها .

يؤكد هذه الضرورة ، مايقررة المؤلف من أننى لا أتناول شاعرا واحدا أو قضية مفردة ، وإنما أتناول ثقافة أمة بكاملها فى عهدها التأسيسى ، وأتناول عبر ذلك شخصيتها الحضارية (ص ٢١) فثقافة أمة بكاملها تتضمن العناصر المؤثرة فيها ، والتى يصبح إهدارها اهدارا للبحث ذاته ، أو بحثا فى غير ذى موضوع . تصبح أهمية هذه العناصر — وفقا للإطار الذى قدمه المؤلف نفسه — غير قابلة للحذف

الإرادى ، إذا ماشئنا اتساقا منهجيا ، بالمعنى العلمى . وتصبح هذه العناصر ، فى تفاعلها مع العناصر الأخرى ، أحد محددات الشخصية الحضارية . ومن هنا تبرز ضرورة العرض للإطار الحضارى الذى نشأ فيه الإسلام ، كضرورة منهجية ، حيث يصبح هذا الإطار هو الوسط الطبيعى لتخلّق الشخصية الحضارية ، والتى لايمكن لها أن تتخلق وسط فراغ . هى ضرورة ـــ إذن ـــ يفرضها المنهج العلمى للبحث ، من ناحية ، ويفرضها إطار البحث ، كما يقدمه المؤلف ، من ناحية ثانية .

وإسقاط ذلك ، يعنى ـــ على نحو ما ـــ إقرارا ضمنيا بالغيبية فى البحث ، أو انطلاقا منها . فهو يعنى أن هذا الكل الثقافى العربى قد سقط ـــ من الفراغ الغيبى ـــ مكتملا ، منذ لحظته الأولى ، مع انبثاق الدين الإسلامى . ذلك يعنى ـــ أيضا ـــ أنه براء من تداخلات العناصر البشرية . فهذا الكل الثقافى العربى ـــ بذلك ـــ ذو أصل غيبى ، أو أنه يعكس ـــ على الأقل ـــ الأصل الغيبى .

وإسقاط ذلك ، يُقلص ـــ بالتالى ـــ من إمكانية تبنى منهجية تعكس أقصى مايمكن من الدقة والأمانة والموضوعية (ص ٢٣) ، فالعناصر التى تأثر بها الإسلام ، سواء إبان نشأته ، أو فى صيرورته ، هى من مكوناته ومحدداته ، التى لاتقبل الاستبعاد وفقا للرغبة الذاتية للباحث . أما إذا حدث ، فلابد أن ينعكس ذلك على البحث ـــ بالضرورة ـــ فى رؤيته الثقافية ، ومايمكن أن يتمخض عنه من نتائج .

(ب)

كما لايصلح المبرر الثانى أن يكون مبررا ، بصدد البحث العلمى للتراث ، بقدر مايصلح أن يكون إضاءة أخرى للمنهجية القاصرة ، السائدة فى البحث . يكشف ذلك عدد من المؤشرات الهامة :

الأول : أن عدم توفر المصادر الصحيحة ، الوافية ، لم يثن المؤلف عن المضى فى دراسته فى وجهها الثقافى. فهو يقرر أننى لم أجد دراسات كافية فى هذا المنحى أستضىء بها، وأفيد منها. والمتوفرة منها ، فى معظمها ، تأخذ الظاهرة بذاتها ، معزولة عن غيرها من بقية الظواهر ، أى عن الكل الحضارى . (ص ٢١) . وهكذا تنعدم المصادر ، أو تتضارب وتتناقض فى حال وجودها فينفى بعضها بعضا ، وأحيانا لاتقول إلا شيئا يسيرا .. وكثيرا مايكون الشىء اليسير نفسه كاذبا ، بشكل قاطع (ص ٢٢) . حالة المصادر ـــ إذن ـــ مشتركة ، سواء بالنسبة للأوضاع الاقتصادية أو الثقافية . لايصح ـــ بالتالى ـــ أن تكون هذه الحالة مبررا للمضى فى الدراسة ، فى أحد جوانبها ، ومبررا ـــ فى الوقت نفسه ـــ لإهمال الدراسة ، فى جانبها الآخر .

الثانى : أن المصادر الصحيحة الوافية عن التنظيمات الاجتماعية والادارية والاقتصادية قد تكون ضرورية بصدد دراسة بنية الانتاج فى المجتمع ، وقوى وعلاقات الانتاج ، باعتبارها الهم الدراسى الأول ، لا باعتبارها مقدمة لدراسة الظواهر الثقافية . وباعتبارها مقدمة ، تصبح أهمية هذه المصادر من الدرجة



الثانية ، لا الأولى . ويصبح عدم توفرها وجزئية المتوفر منها ، أمرا لايبرر عدم العرض للبنية الاجتماعية ، باعتبارها المنطلق للظواهر الثقافية . بل ان حالة المصادر تلك ـــ فيما لو صحت ـــ كان يجب أن تكون دافعا على القيام بالمسئولية البحثية الواجبة ، فى بحث ومقارنة واختبار وجمع المعلومات ، وهو الدور الطبيعى للباحث ، لا انتظار توفر المصادر الصحيحة الوافية ، التى تقدم المعلومات الكاملة ، على أيدى الباحثين الآخرين . ورغم ذلك فلعل المتاح من المصادر يمكن أن يعطينا ـــ فعلا ـــ صورة وافية ، نسبيا ـــ عن السياق العام ، على الأقل ، للأوضاع الاقتصادية الاجتماعية العربية ، فى الفترات التاريخية المختلفة . وهى ـــ فى معظمها ـــ نفس المصادر التى اعتمد عليها المؤلف فى بحثه للظواهر الثقافية .

الثالث : أن أصول الظواهر الثقافية ليست ـــ بالأساس ـــ ثقافية ، بما يمكن معها الاستغناء عن بحثها ، والاكتفاء بدراسة الظواهر ، فى ذاتها . كما أن البنية الايديولوجية الفوقية للمجتمع الإسلامى لم تنشأ عن فراغ تحتى ، وإنما قامت مستندة على بنية تحتية اقتصادية اجتماعية ، تحددها ، فلا تملك ـــ معها استقلالا ذاتيا ، مطلقا . وإذا كان ثمة إقرار بأن هناك قاعدة مادية للظواهر الثقافية ، فى القول اننى اقتصرت على دراسة الظواهر الثقافية بذاتها فى معزل عن قاعدتها المادية (ص ٢٤) ، فإن هذه الظواهر تفقد ـــ بالتالى ـــ استقلالها الذاتى ، أى لاتصبح ظاهرة قائمة بذاتها ، فتفقد ـــ من ثم ـــ إمكانية دراستها فى ذاتها ، أو عزلتها عن قاعدتها المادية . وتصبح النتائج المترتبة على بحث كهذا ، يفصل بين الظاهرة وأساسها ، نتائج زائفة ، لأنها محكومة بمنهج زائف . بل يصبح البحث ذاته ، فيما يسبق النتائج ، بحثا زائفا ، لاعتماده الظاهرة كوحدة بحثية مستقلة ، قائمة فى ذاتها ، بما يتنافى ـــ أولا ـــ مع طبيعة الظاهرة ، نفسها ، ومايتنافى ـــ ثانيا ـــ مع أوليات البحث العلمى .

(جـ)

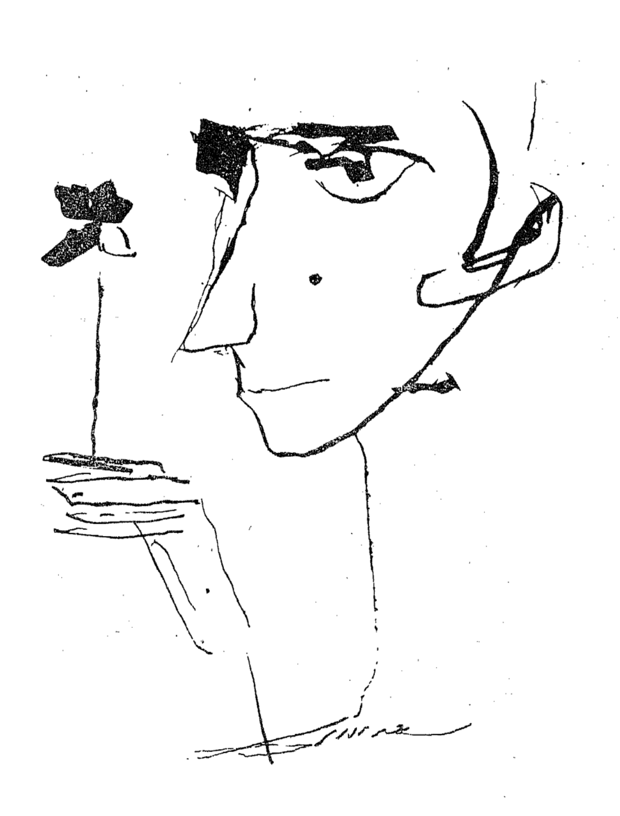
تشير الملاحظات المنهجية السابقة الى اعتياد أدونيس منهجا ــ فى بحث التراث العربى ــ يفصل الثقافة العربية ــ أولا ــ عن قاعدتها المادية ، ويفصلها ــ ثانياً ــ عن المؤثرات الفاعلة فيها ، ويفصل كل ظاهرة ثقافية عربية ــ ثالثاً ــ عن الأخرى ، ويفصل ــ رابعا ــ مكونات كل ظاهرة عن بعضها البعض .

تحيل عمليات الفصل المتتابعة ــ هذه ــ الظاهرة الى جثة هامدة ساكنة ، يمكن للباحث أن يفرض عليها إسقاطاته وأهواءه ، وتصوراته الذهنية المجردة ، ويستنطقها ــ بالتالى ــ بمالا تنطق به ، وبما لايخرج عما ينطق به هو نفسه . يتحول بحث التراث العربى ، فى نفى قوانينه الموضوعية ، على نحو واع ، أو يقترب من الوعى ، إلى جملة آراء أو انطباعات ، تُلقى الضوء على خلفيات الباحث الطبقية والفكرية والنفسية ، فيما تكثف من الظلال ــ مساحة وعمقا ــ التى تكتنف ظواهر التراث .

ولكن ... كيف تحقق ذلك ــ عمليا ــ خلال البحث ؟ وماهى النتائج المترتبة على هذا المنهج فى التطبيق العلمى ؟ .

[بقية الدراسة : فى العدد القادم]

أدونيس : الثابت والمتحول : الأصول ، الطبعة الأولى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ . والأرقام المحصورة بين قوسين ، على مستوى السطر ، هى أرقام الصفحات المقتبس عنها من الكتاب .






هذه القصائد / هؤلاء الشعراء

نقدم فى هذا « **الملف الشعرى** » عدداً وافراً من القصائد . وقد حرصنا فى إعداد هذا الملف على تحقيق جملة من الاعتبارات المهمة .

فبدايةً ، لم تنطلق اختياراتنا من الرغبة فى تقديم تيار بعينه ، أو جيل بذاته ، أو حتى تقديم « **موضوع** » أو « **تيمة** » **تندرج تحتها القصائد لتجسدها أو تعبر عنها** .

انطلقنا ، أساساً ، من معيار جودة النصوص الشعرية وتنوعها واتساع مجال حركتها وتجسيدها للمناحي الإبداعية العديدة على أرضنا الشعرية .

وعلى ذلك ، فإن الانتقاء لم يتم تفضيلياً ، بحيث يعنى أن مالم ننشره من نصوص فى هذا الملف الغريض ليست نصوصا جيدة وليس أصحابها شعراء مجيدين .

حاشانا من هذه الأحكام ومن هذا المعنى القطعى الصارم .

إن أى ملف شعرى فى مجلة شهرية لايمكن له أن يفى باستيعاب كل شعر جميل وكل الشعراء المبدعين . فلابد من وجوه نقص عديدة تعترى إعداد أى ملف إبداعى . فحياتنا الشعرية عريضةٌ وخصبةٌ ، وشعراؤنا المبدعون الجادون كثيرون ومنتشرون على رقعتنا المصرية ــ لا فى القاهرة وحدها ــ يملؤونها غناءً حاراً وشدواً جميلا ، بدون أن يظهر الكثير منهم قريباً من الأضواء .

حسبنا ، فى هذا الملف ، أن نقدم هذا العدد الكبير من النصوص ، تتيح للقراء وللنقاد وجبة واسعة ، يتعرفون من خلالها على مناطق هامة وحية من خريطتنا الشعرية ، ويستكشفون فيها ميدانا للإبداع تنبغى متابعته النقدية الجادة الأمينة .

سيقول هذا الملف ــ على تنوعه ومستوياته ــ أن فى مصر شعراً وفيراً ــ كماً وكيفاً ــ يتطلب جهد كشفه واضاءته ونقده وتقويمه ، حتى يتشذّب المعوّج منه ويتطور الصالح فيه . فبغير هذا الجهد النقدى ، سيظل كل شاعر محصورا فى نفسه ومحاصراً بجهده الذاتى فى التطور والتقدم ، وستظل الخريطة الشعرية نثاراتٍ متفرقة لا جامع لها ولامُصنِّف لتياراتها المتنوعة ولاضابطَ لإيقاعها المضطرم .

★ ★ ★

سيلحظ القارىء الصديق أن هذا الملف يضم ــ بين صفحاته ــ نصوصاً من الشعراء الذين اصطلح البعض على تسميتهم « **شعراء الثمانينات** » ، تشكل الثقل الغالب فى مجموع قصائد العدد . ولقد قصدنا إلى ذلك قصداً ، لكى نتيح مساحة طيبة لنماذج عديدة من شعر هذا الجيل الجديد ، يتبين النقاد من خلالها موقع هذا الجيل من حركتنا الشعرية الراهنة ، ويتعرف القراء ــ كذلك ــ على مايميِّز هذا الجيل عن جيل السبعينات السابق عليه (والذى لم ننشر إلا نماذج قليلة من شعره) ، ومايفترق فيه عنه سلبا وايجاباً ، ومايفرِّد صوته فى الخريطة الشعرية بعامة .

هذا الجيل الذى صعد الى العمل ، وخلفه ــ شعرياً ــ ثلاثة أجيال عاملة : جيل السبعينات بحدَّته التشكيلية ، وجيل الستينات بحدَّته السياسية ، وجيل الرواد بتأسيسيته الشاملة . وهو الذى صعد الى العمل ،

وخلفه — اجتماعياً وثقافياً — اكتمال تحول المجتمع الى خرابه العميم : قيم تتبدل كالكراسى الموسيقية ، فن ينحدر ، اختلاط طبقى وتوتر اجتماعى ، سلفية عمياء تتعاظم ، تعريب الصلح المصرى الرسمى مع إسرائيل ، تقهقر قيم العمل والعقل والشرف والجدية والتعليم ، وقهر القوى الاجتماعية الجديدة النامية .

* * *

الاعتناء بإعطاء فسحةٍ أوسعَ لشعراء الثمانينات ، يعنى — كما سيلحظ القارىء الصديق — الاعتناءَ ضمنياً بأمرين :

أولهما : شعراء العامية ، حيث أن الكثيرين من مبدعى هذا الجيل هم من شعراء **العامية** المصرية . وهؤلاء — فضلاً عن أنهم مبدعون موهوبون يستحقون الفرصة الواسعة — لايجدون منبراً ينشر شعرهم العامى (عدا **أدب ونقد**) ، فالمجلات الأدبية المصرية تغلق الباب دون نشر الشعر العامى تحت دعاوٍ واهية وحجج غير مقبولة .

وثانيهما : شعراء « **الأقاليم** » — مع الاعتذار عن عدم دقة المصطلح الجغرافى من الناحية الفنية — الذين تموج بهم مدن وقرى مصر ، هؤلاء الذين يشعرون بالغبن وعدم تكافؤ الفرص ، حيث هم بعيدون عن منابر النشر والانتشار فى العاصمة ، ليظل انتاجهم الوفير حبيس أدراجهم وصدورهم وندواتهم الضيقة ، بعيداً عن التقييم والتقويم .

* * *

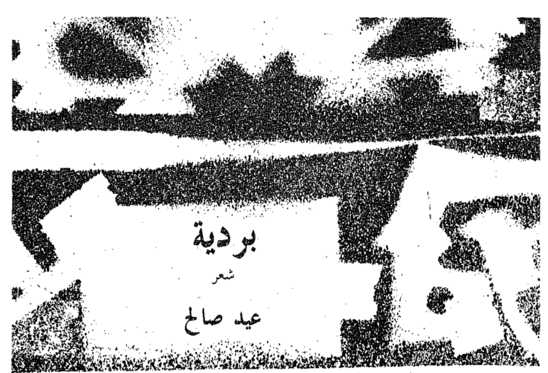
كما حرص هذا الملف على تقديم بعض نماذج من الشعراء العرب (رواداً وشباباً) لتأكيد الملمح العربى فى الخريطة الشعرية التى يحاول الملف رسم بعض وجوهها ، ولتأكيد تواصل الأجيال الشعرية (العربية والمصرية) ، ولرسم إطار عام لقصائد الثمانينات التى هى العمود الفقرى للملف .

ومن هنا ، كان تقديمنا لحوارين مع شاعرين من جيلين مختلفين : **الشاعر الراحل طاهر أبو فاشا** كعلامةٍ على جيل الشعر التقليدى ، **ومحمد بنيس** ، كعلامة على الموجة الحداثية فى شعرنا العربى الراهن .

وبعد ، فإننا نأمل أن نكون ـــ بهذا العدد / الملف ـــ قد أدينا خدمة ضرورية لحياتنا الشعرية وللشعراء الجدد (على مايشوبها من نواقص) ، بتوفيرنا هذه النماذج المتنوعة ، لكي نقدم بين يدى الدارس والقارىء والشاعر بعض ملامح من صورة موّارة كبيرة .

« أدب ونقد »





بردية

شعر

عيد صالح

يمضى زمن
فى بيداء العمر
وتمرح فئران الأركان
بقبر الجسد الشاخص
فى سقف الغرفة
دقات هائلة
فى صندوق البيت ،
إنهار الصمت
صراخ الأطفال
دماء من صفعة شرطى
قال الضابط

ــ أنت المتهم الأول
قلت : تعاليت
تبعثرت
« بسجن الواحات »
....
....
....
....
ــ معجزةٌ أن ألقاك

العالم أضيق من فوهة

مدفعك سريع الطلقات

ـــ هل تذكر ..... ؟؟

ـــ كان الخندق في الجيش الثاني

يتسع لكل الأحلام ... وكانت سيناء

« أطلقت الحنجرة المتقدة بالنصر

وتمنيت الأيام القادمة

وعطرت الأجواء »

....

....

....

ـــ من ألقاك

بهذا اليم

وقد كنت

وديعا مرموقا

تلك الكتب الملعونة

ثرثرة الوقت الضائع

عن حرب الطبقات ،

معسكر تدريب شبيبتنا

حلقات الدرس ،

الموت المجانى لأطفال القرية

أبناء الجبهة

أبناء الـ ....

الأعداء ... !!

......

......

كان صديقى

يتلو صخر الجبل

ويقبض سوط الشمس

ويلهب ظهر الصحراء
كانت حشرات السجن
تؤرجحنا فى النار
بزقوم قيامتها
قال الضابط :
هذا بعض
مما فى الجعبة
بصق صديقى دمه
فى وجه الشيطان

....

....
حين تكون وحيدا
بين الجدران
تكبر أشياء مهملة
تتوارى أجرام هائلة
أسئلة
وإجابات تسقط
بين علامات الاستفهام
ــ هل تجدى حرب الطبقات ... ؟؟
ــ وهل يعرف غوغاء المملكة
بأنا ندفع جزيتهم للسلطان ... ؟؟
وأن سجين الزنزانة والسجان
قتيلان .



أحلمُ أن أنسى فى وجهك وجهَ الزمنِ المذبوحِ/
وأنسى لونَ الجرحِ المتلألىء فى الشفتينِ/
فمن يوقظ طفلاً يغمر أهدابى بالليل/
وذاكرتى بالنسيانِ/ ومن يسقى فى صحرائى أزهارَ الصبر/
تعبتُ وأيبست الريحُ ندائى/ أذبلَ عينىّ الوهجُ المتراقصُ فى الرملِ/
وخادعنى الضوءُ/ فأوصدتُ البابَ/ وأسدلتُ الأستارَ/
وقطعتُ شباكَ الاحلامِ المنشورةِ/ ما اصطادت غير محاراتِ الوهمِ/
وأصدافَ العبثِ المجنونِ/
تعبتُ/ وأسلمتُ جبينى لذراعيكِ/ أتمتمُ/ وردةُ صيفٍ/ أم عوسجةٌ
تحزُ الذاكرة الملتمة/ أخشى ان يفجأها النزفُ/ أخاف الطفلَ
الراقد فى أعماقى/ تسحره اللعبةُ/ يرتد الى رؤيته الأولى/
ويمد يديه ليقطفَ نجماً يصنعُ من فضته قرطاً/ أو يزرعُ زنبقةً
فى شعرِ امرأةٍ تنأى عنه/ ويتبعها مأخوذاً/ هل تنفعه الرقيةُ/
والسحرُ بعينيها يشربُ من دمِ عاشقها/ وآهٍ من عشقٍ يترك
لذعَ الخمرِ/ وطعمَ الموتِ أليفين/ وآهٍ من وليدٍ شابَ
ولم يُفطم بعدُ/ وآهٍ من زمنٍ يجمعُ وجهَ المقتولِ وكفَ القاتلِ/

فوق سرير النسيانِ/
تعبثُ وما غادرنى وجهكِ/ يعبث بين حروف الكلمات/ويرنو
من نافذة الليلِ/ ويمرح فى الكأس طليقاً/ ويقاسمنى الحزنَ ويرحلُ/
ماذا أبقيت سوى الوهمِ/ تعادلنا يا سيدة الأحزانِ على مفترقِ
الطرقاتِ/ امرأةٌ برحها العشقُ وما انتظرته/ وقلبٌ ينطرُ حقلاً/
نسيته الأمطارُ/ وأوشكنا أن نعبرَ جسرا بين المرفأ والبحرِ/
ولكنّ الريح أعادتنا للصخرةِ/ نقتسمُ الصبرَ/ ونحلمُ بالاسفار ..

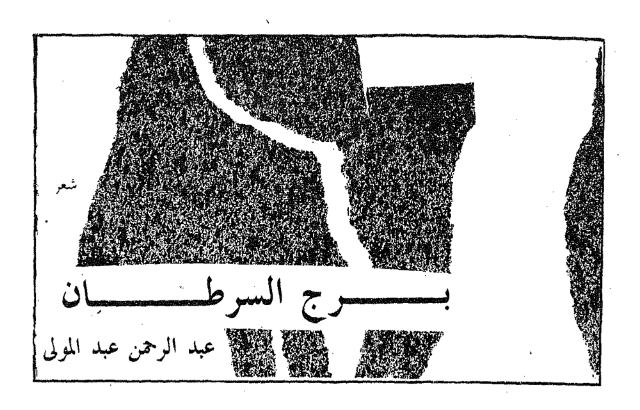
هذه الليلةُ الألف ترحلُ
والليلةُ الألفُ، أطوى الحقائبَ،
والمدنُ الوهمُ تومىء، والأبحُرُ الوهمُ،
والثلجُ يضحك فوق الدروب البعيدة، والأرصفةُ
والمراكبُ فى غبشةِ الفجرِ تنأى بعيدا،
وتقفلُ راجعة، ثم تمضى ..
أساطيرُ من عالمٍ صاغه الوهمُ.
لا شىء خلف الستارْ
سوى الوهمِ، لا نبض إلا ارتجاف الشرايين.
لا صوت الا نداؤك للريح،
والريحُ عابرةٌ، والجدارْ
المرافىءُ تستقبل العابرينْ
والمطارات مفتوحةٌ
والمسافاتُ مفتوحةٌ،
والسماواتُ مفتوحةٌ
وحدها الأرضُ، موصدة كل أبوابها
وحدها الأرض منذورةٌ،
للمساكين والعاشقينْ
أنت تستمرىء الوهمَ
زاد السنين التي عبرت صمتك المستكين
وتسحب ظلكِ، مرتجفَ الخطو،
تنقل عينيك بين الخرائط والحلم بالرحلة المستحيلة
طيرا بلا اجنحةْ
تمهلْ فما ابقت الريحُ إلا الأسى فى الجبينْ
وإلا الدماءَ التى تترك المذبحة ..

● ● ●

''هم الاصدقاءُ الجميلون غابوا''[*]
خفافا أتوا ، مثل حلم ، وآبوا
كأن عيونَهمُ ، ما رأتها المرايا
كأن الخطى ما التقتها الدروب ،
ولا رجّعتها الزوايا
كأن الملاعبَ ما غازلتها العيونُ ،
وما عانقتها الحنايا
وما ضحكت للنجوم الشبابيكُ ،
واهتز بابُ
لمن تفتحي في صحارى المتاهةِ ،
والاصدقاء الجميلون غابوا
كأن البنفسجَ ما ضوء البيتَ ،
ما أطلعَ الشمسُ أفقٌ ،
وما هدهدَ الليل غابُ
وذاكرةُ الحلمِ مملوءة بالتضاريس ،
مزروعةٌ بالحقول اليتيمةِ ،
ممهورةُ الوجهِ بالمستحيل ..

بغداد ــ اذار ــ ١٩٨٩

(*) من مقال نشرته عبلة الرويني في « الأهالي » .



(إلى : أمل دنقل)

الطريق الى السرطان
عادة هو يبدأ من باب هذى المدينة أو تلك
حتى الوصول الى حائط المستحيل !
(وربما يبتدى من عيون امرأة)
ربما فى انطفاءة شيء بجنبيك .
شيء برىء كعصفورة الصبح
شيىء مضىء كما اللؤلؤه !
(إنما قيل : يبدأ فى بدء إحدى الخلايا انقساماً جديدا ..
خروجاً فريداً على الدورة الهادئة)
قيل لا يبتدى قبل أن تتساوى المسافة من منبع الدم حتى المصب
بهذى المسافة من دمعة الوطن المتعثر حتى الرئه
هكذا قيل يبدأ . لكنهم لا يزالون حيرى لديه ..
فمازال من غير وجه سوى الموت
مازال من غير اسم سوى السرطان

الطريق الى السرطان عجيب
والطريق اليه بعيد قريب
بعيد كأنك توشك أن تلتقى فى المرايا بأشياء منك
قريب كقنبلة الدم ..
تلك التى فى ضلوعك يوشك أن يتفجر فيها الوجيب .

* * *

كان أصعب شيء الى السرطان
وقوفك بالنخل ، إن النخيل
واحد دائماً عند قمته ..
مفرد فى وجوه النجيل !
كان أصعب شيء فؤادك هذا الذى ..
يتلفت عصفورةً لفها ـــ فجأة ـــ شرر مستطير ..
يستدير ..
فى استدارة كل العيون لمشوارها المكترىٰ
من عيون الثمال الصغيرة تبحث عن لقمة فى الثرى ،
لتلفت هدب ظمىء الى حَلْمة اللهب المستدير
كان أصعب شيء لعينيكْ ..
أن ترى الوجه وجهك إذ يتحول شيئاً فشيئاً إلى قسمات الخريطة ،
حتى لقد صرت لست تفرق بين السبيل وبينك !
(كان أصعب شيء .. سؤالك أنياك منك !)
ربما كان أسهل شيء الى السرطان ، ..
انهمارك مثل الشتاء نداء .. نداء
ودخولك من كل باب الى الأرض
لا تحمل الرخصة الرقمية
إن الحقيقة قالوا انتهاء ، وقالوا ابتداء
(ربما قال من قال منهم : دواء
ولكن ريحا تخطف وشوشة القلب للقلب
تهمس : إن الحقيقة داء
الحقيقة داء .. الحقيقة داء)
آه لا . ربما كان أكثر شيء صعوبة ..
بين عام الرماد ، ومقهى العروبة ..

إرتحالك من مقلتيك ..
اشتعالك بين يديك ..
الى أن تراه دخاناً مضاء !

●

خروج (١)

ربما آن أن ترتدى بذلة السهرة القادمة !
كان أصعب شيء بها ربطة العنق الناعمه
فالدخول الى خيمة الرقص فيها
يلف يديك وعينيك شرنقة فى خيوط العرق
ودخان السجائر ، قال لنا أهل علم قديم :
ليس يصلح أرضاً ليزهر قمح به أو عبق .

خروج (٢)

ربما آن ان تنزل البحر ، ..
فالصيف مشتعل بالنساء
وقلبك مشتعل بالغرق !
كان أصعب شيء على البحر أن يلتقى بتراب الوطن !
فالثمن .
كان لقيا العيون .
احتراق العيون على درج من ألق

●

(استمرار)

الطريق الى السرطان (أحبك)
هى أربعة من حروف تمر على القلب فى ذات يوم ..
لتبقى الى أن يغيب مع (الجزر) لؤلؤة من رماد ..
وتبقى الى أن يؤوب مع (المدّ) ورد معاد مهاب
الطريق : أحبك
لكنها إن تمرَّ تمرَّ على الشفتين ..
ليبدأ عند اللهاة لسان التراب !
والطريق سؤال يلفك مثل الرياح ..

سؤال يلفك مثل الصباح ..
ولكن يظل بغير جواب !

وأمّا (أحبك)

هى أربعة من ألم ..
ربما اشتبكت بالدماء ...
فى لقاء حصاة بعرى القدم !
ربما ذات قبله ..
سرقتها الشفاه بأمسية بين فصلين .
أو بين جرحين ما فيهما ملتئم !!
الطريق الى السرطان : أحبك ـــ يا بلدى ..

فابتسم !

× ×

هو درب طويل ..
ولكن درب القصيدة أطولُ ..
لا يبتدى كالدروب ..
ولا ينتهى كالدروب بغير ثمن !
إنه يبتدى بسؤال ـــ كفعل المحبة بالقلب ـــ وعرا :
(هل تكون الحياة بروفة شعر)
الطريق الى الشعر نفس الطريق الى السرطان ..
فحاذرْ !
قيل : ما كل ما يتألق فى العين فهو ذهب !
قيل : ما كل ما يحرق الناس فهو لهب !
وأقول لكم : إن كل الذى يأكل الروح شعر

وكل الذى يتمدد فى الدم ـــ كالسرطان ـــ وطن !

●

الطريق الى السرطان طويل ..
مسافته من ندى وردة تنضج أوراقها كالنداء ..
الى مقعد الشرطى بباب الدماء !
من حروف الهجاء ..

(ومن هجمات المكان على الروحِ) .
حتى انفجار الغناء !

......

ذاك دربك فلتبتدىء :
كل درب قصير .. قصير ..
غير درب العبير الى وردة الأرض ..
درب عسير .. عسير !!



(قصيدتان فى ذكرى إنتفاضة ١٨ و١٩ يناير الخالدة)

(١)
إنطفاء

فى هذا الليل الشتوى الغائم
كانت قاهرتى تحلم
تتوكأ ساهمة ، ترتكز على حافة خوفى وجنونى
تدرك معنى حزنى أن ترصدنا الموعظة ويحلو الصمت
كان المقهى فى هذا الليل النازل نحوى يرتقب الحدث الغامض
.. ويداعب لغطاً

أبصر صاحبنا وجهاً فى المرآه
شرد بقلب محترق حتى نزفت عيناه أنينا وبكاء محموماً بالرغبة
جمدت فى عينيه الذكرى
حتى صادر صوت المذياع حضوره
وارتعب قليلاً حين انتشر الايقاع الهارب من صوت الفيروز
« الطفل فى المغاره
وأمه مريم
وجهان يبكيان » ..

فى فمه سالت كلمات مجروحات بمرارة طعم البن .
عدنا نجدل حبل السأم
أبتسم النادل وتنحى
أبصر صاحبنا رائحة المطر ورائحة الطين المبتل
أسدل كوفيته حول الكتفين المثقلتين .. وخرج .
تلاشى فى حبات المطر المتساقط

(٢)

الخروج من السر

« إلى فادى ... الغائب الحاضر » .

يوم أرتد بعيداً عن حافة ذاكرتى
ينادى حلماً مجهولاً مجدولاً بالأسرار
ألمحه يومىء
يتخطى كل الأسوار
يعطينى نصف حديثٍ
والنصف الآخر تشربه الأغوار

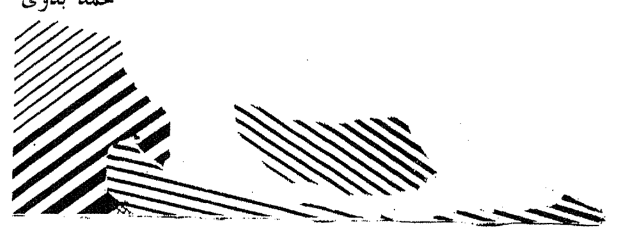
ويعلمنى أن الذكرى ومضٌ من سمتٍ
أو برق من سيل
أو بئر من غير قرار
يوم أرتد وهام بعينيه بعيداً
أدرك للوقت الأول معنى أن يحتفظ بكل الأشياء
معنى أن يختبىء بمفرده
ويباعد ما بين العينين

لم يدرك أن يديه مكبلتان
وان الشفتين
وأن القدمين
وأن الليل الأسيان
ليس بسكران
أستند الى حائط وهمه
وبكى .

حديث الورد الذى عُيِّر بحمرة خدّيْه

(عن سليمان خاطر)

محمد بدوى



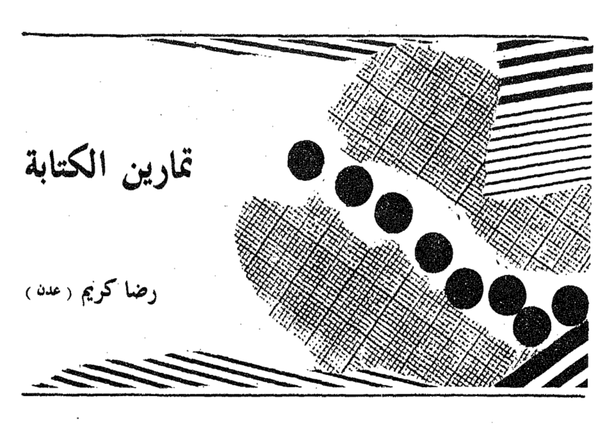
متوردا كالطين خد الليل
متخطيا سور الفضاء كأنه عصفوره
هذه امرأة احتمالى
جنتى وتوترى القزحى
فتنة عمرى الباكر
من لم يمت بالسوط مات بلمعة الدولار
من لم يقم ليل الخطايا ساجدا
ضاع برمز فؤاده
قد قال لى ورد الخريف الصعب
« خفاى من طمى وماء
كفاى من لحم الوصايا »
ياأيها الولد
إن ضاع برق الفعل فى العتمه
ورايت دار الكفر فى العد
ورأيت دار أبيك فى ظل الفريسين

لا بأس إن قنعت قلبك
لكن هذا الابعد المجنونه قلبى
يرتدى وجه العلامه
لا وهج إلا الجمر فى الكنين
من ينتمى لفؤادى المسكون باللهب الكظيم

فجرت أسرارى كما يتفجر الماء القراح
ضبثت فى عندى صبيه
ما ام أجد كتمانه
ثم حسوت شاى الذاهبين إلى فضاء الصمت
وقلت الشىء يفضحه
فدعنى أيها البرق المخامر ساعدى
إلى متوشح بالسر
منتظرا ثريا الصدع بالأمر
قالت نوافير المدينه
ها همو الوسطاء والفرقاء لا يتنابذون
وها همو الرحماء رغم الحق لا يتراحمون
فى الليل ــ محتدا ــ بوردته معنى قلبى
ليناجز الرمضاء والنخل الطويل وساحتى
ومن فى قلبهم حلم
معنى قلبى كما تمضى المها لشراكها ، يسأل :
وأين تناحر البركان والثلج
وأين الباذخ المندين معبودى
أين الحلم والرايه

لم استجب لفراهة الأوتاره
لم أحتمى بشجيرة نامت على كفى
سألت ، سألت هل قدره
يحاورنى وأحرقه
وأعلنه وأغرقه
سألت ،سالت هل عمر

يجب على
أم حاذبت فاتنة تجيد الكيد والقتل
أنا ولد تروعه خطايا الناس
وترهقه خيوط الحب إن قنعت وأحلمكم
مدى لا تنثنى لصناقة الأرقام والصحف
سيماطا لا يمد لمن تغاوى قلبهم
وأصرخ فيكم بدرا
من كان يعرف كيف تفر مقلته من الهدف
من كان يحلم بينه ساح اقتتال
فليأت إلى القلب الذى طالت أظافره
(وقلبى ذلك الهمجى محتجا لدى أشيائه
رأه الجامع الأزهر
تفارقه الدماء
يغادره الفضاء
فلم ينشج ولم يبك)
من كان يمضى وفى عينيه مرثيه
لابهة الندى والسيف
فليأت إلى قلبى
فلا أيائل فيه أو شعر
ولا مرأة يغادرها ثقيل البأس عشق الماس
أنا ولد يؤرقه رهان الورد
أكلت خبيز أمى
وتعرفنى الأنوثه والذكورة
كسرت فى قلبى زجاج السمع



تمارين الكتابة

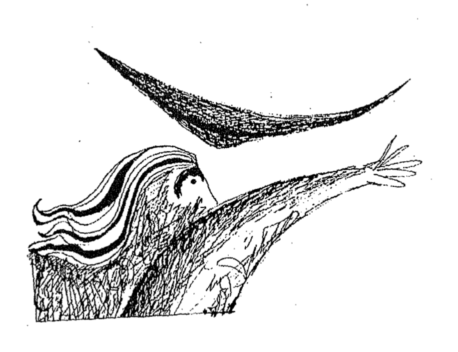
رضا كريم (عدن)

تمرين أول

الحرف برعم جف
وترجل بيننا
ليأخذنا إلى نصفه الثاني
الحالم في الجذر

تمرين أول

مفككاً مغالق الصدر
زغب ناعم
يتراصف على الجمر/
أين غصني
إمرأة تغتسل بذكورة المطر
تزهر لباسا لى
هكذا إقتسمتنا قربة السفر
تعمدنا نبضاً يوشي المحيط



انت الشفاه
وأنا المسكر اللذيذ

تمرين ثانٍ

هذه جرة الأحلام
تنفلق/
ماء يتوارىٰ في التراب
منبية للانتظار في غيمه تأتي /
وتر الجدب يجهش في الخطوة
وكلانا طريد
أنت سهم
وانا شاخص ، حطب
والريح بيننا مجمرة/
تفتح زرار الصدر
مرة تكونين بذرة الهواء
ويدي صياد
مرة غابة الغناء
وسواقيل طريق/
صناديق موتىٰ

تمرين ثالث

من تكونين
سرتنا واحدة
هيئتنا للملك/ساقيه
انا الماء وانت الضفاف
انت الهدير
وأنا الجسد
وبيننا كتله تمرح
أسميها الحياة
أسميها العقيق
أو شراكاً للنبض
تنسج جذوة الحريق

تمرين رابع

لتنجلِ أيها الغائب في العتمة
كوجهٍ ألعنه في مرايا الوريد
حالباً من البرق
ملح إغوائي
تدلّ سلسلة لمفاتيح المحيط
كن زغباً
وانشرح ايها الصدر
دلني على مرفأ ، جبل
يندثر بأجنحة العين
بهوس الماء
ينشر تمتمة العمق
يسكب خلايا السكون .

محمد القيسي

أمير المقلاع



تحت هذي السماء المديدة مثل حبال الكذب
تحتها كان يشب
قلبي الطيب وحده
بين بيروت وقرطاج وجده
باحثاً عما يجب
لم أصل نبعاً
وغطتني السحب
هكذا أنهض فى إبريل شوكاً لاسعاً ،
أرمى ورائى الأمس زقوماً ،
وأرمى للذي ودعت وردة
دون عودة
تحت هذى السماء المديدة مثل حبال الكذب

تحت هذي السماء إذن
وشحتني السواقي الشحيحة في نافراتِ الأغاني
وما لا أحب
وشحتني الحجارة آخرة الأمر ،
ولم أستتب
عند حال ،

فأينع نبع وأعطى
لم يعد من وعاء مغطى
فهيا انسكب
لم يعد للسحب
أن تداري خيانتها
لم يعد للعواصم من عاصم ، أو نشيد
بعد لم تقطف الروح برقوقتها
فعلام الكذب

أيهذا القناع
الكلام المعسّل ليس شراعْ
والذي باعنا باعنا
وليكن
فالمدى بيننا يا أميري ذراع
وبدأت الحجر
من عراء المخيم حتى قماش القرى
وفروع الشجر

حجر كالأزل
حجر لم يزل
رابضاً بين كفين تنطبقان عليه
ولا تعرفان الوجل
ترقبان الدخان وتستنطقان الأجل

ويدور الزمان يدور ولا من رأى
أو أحس الخجل
حجر أجل .
حجر أجل
حجر في انتفاضة هذا وذاك
حجر للحياة

حجر للهلاك
حجر من سماء الطفولة ليشج الأفق
حجر ينطق الآن فصيحاً
وهو يحمي الطرق
ويقول لرأس العروبة :
هيا أفق
ولماذا تنام
أدر وجهك الآن حتى ترانا
وحتى نريك
لماذا يعبث المريدون لهواً ،
ويذهب إرث أبيك

وأدر
مرة نحونا بؤبؤك
أيها الرأس من خبأك
من أهال الرمال عليك وأفسد هذا الهواء .
وألغى سدى مبدأك !

أيهذا المسدس
لم تعد تتنفس

أيها الرأس المحنى بالسكون
هل تموت

أو تدرى ما تقول النعوش هنالك عند الحرم
أو تدرى ما تقول النعوش

وهى ملفوفة بالعلم
لا ولم
لا ،
نعم
لا يزيد النقوش
لا نريد سوى الأرض دون رتوش
لا نريد سواك
حجر بين هذا وذاك
حجر للحياة
حجر للهلاك
أيها الوقت حرك عصاك
وأطلق ضحاك
على النائمين هنا وهناك

أيها الرأس وزع هدايا فلسطين
وزع بقايا الورود
إنا انفرطنا يا أبى عنباً
وما اشتعلت حدود

إنا انفرطنا يا أبى عنبا
والأرض فينا تقرأ الكتبا

أما العواصم لا ترحل لبغيتها
وانفر فديتك لم تزل علبا

إنا لنعلو فوقها أبداً
نعلو ونعلو فوقها السحبا

لا غير أطفال الحجارة من يرى
هذى الجيوش ومن يرى حلبا

حجراً أعطنا حجرا
حجراً يا أبى حجراً

حجراً لنغنى ونبدأ
حجراً في المنافي
حجراً طواف الروح في هذا الطواف
أمشي وحزني غير خاف
حجر على مد الفيافي
زوج لمهر الريح كشاف الضفاف
حجر يطير هناك فى شباك غزة
ماحياً ظمأى ، ومرتشفاً جفافي
هذا زفافي يا أبي
هذا زفافي .



آه ، يا مائي الحق !
يا عطشي !
ارتحال ، بأقداح جسمي ، إليك أنا ، ورجوع إليك

كأني في مجد دائرة أعبر الوقت ،
والوقت رفة هدب

تدحرج من رمشي

□

(أيتها الأنثى !

إرفعي نيرانك عسكري واضربي خيمة عزتك حيث تشائين في الذروة والهاوية فلقد قدرلى لك مغناطيس العشق . واقتربى أنت يا نقائضي التى تمنح وجهى شمسه وظله وتخلع عليه نعمة الهوية ، اقتربى أنت كذلك يا نظائري التى تضاعف وجهى وتهبه رعب المرآة ، اقتربى جميعا حتى تتزاوجي في فأكون عيداً للرعب ، محجا للكائن إلى عيده ويصير جسدي ماعون الخلاص الأول الذي حمله طوفان البدء ؛ حدا شاسعا بين وقتين) .

للبرق الأخضر جرح مياهي
ستدور هنالك ساقيته فى النهر ومروحة
في الريح ، فأبدأ من لغة أخرى

ومفاتيح نار
وأقول عبور يدى بين سيف الظلام وسيف النهار :

أقول صعود إلـه .

□

لأجلكِ أنزلت الجواري المنشآت في البحر ، فجازت البوابة الكبرى التي هنالك ؛ في السور الازرق العظيم .

لأجلك شدت خيمة الفضاء إلىٰ أوتادها الأربعة ، حتى تقود فيها الشمس عربتها ؛ عربة نورها وينحر القمر العتمة ، فتكون شريعة للنهار وتكون شريعة لليل دولا .

لأجلك تزين الأرض ويصعد الخير منها شجراً وبقلًا وحنطة ، ظاهراً في منابته ، مؤتزراً هبات خضرته وظله ، مجاهداً بفضله بين يديك ، للطير منه رزق وسكن وللناس منه رزق وسكن ، وللسباع والبهيمة .

لأجلك ارتفعت أعمدة المدن وأسوارها وارتفعت العروش وصعد المعدن الناضج إلى سطح الأرض كى ينضج جوع الناس .

لأجلك كان الحرث كله وكان كل حج :

محاريث تحرث الترب
وقلم يحرث اللوح ومسمار يحرث حجر اللازورد
وقافلة تحرث الحبيك رافعة نيرانها في ليل الصحراء
وريح تحرث كل شيء .

لأجلك ـ إذ رفعت أسمك القدوس في البلاد التي لا ترفع الأسماء ـ كان كل ذلك ، أيها الحرث الأعظم ! يا عيد الذكر فوق الأرض !

أنت مالكة العلامات وجسمك مشرق الحدوس .

(ويكون اسمها ، بيننا ، خمرة السهرات

التي يستضاء بها ، واللهيب الذى ــ في الصحارىٰ ــ
يشب بليل القوافل ...)

□

نخلة نبذت بالعراء
والسقيم ، إلى ظلها ، عاشقا ، نفيا
نام سبع شموس ، رعته ، وحين أفاق

توضأ بالدم ، صلىٰ لنخلته ،
صار ظله ــ في الشمس ــ يقطينةً والسماء
وتراً راعشاً في يديه
يقول : « اذهبى يا رياح رخاء ! » فتجري
مسخرة حيث شاء

ويقول : « قفى .. »
فتنام ، كسرب يمام أمين ، على خضرة السعف

نخلة للكلام ، يمد السقيم يديه
فتمنحه رطبا دانيا .

□

(لو أنني أدخل زمنك فأنام في عريي كما ينام شجر الأرض في عناية الخريف . لو أن لي النوم الحي الذي يشرق منه الجسد بميراث شاسع رغد لم تسمه وصية ولا أسر به سلف ؛ أوراق اللهب الخضراء) .

□

أتيت الأرض مرتبكاً

أتيت الأرض عبر عمودكِ الضوئي في جسمي صدىٰ لهب من التفاحة الأولىٰ ، طريقي خططته مذنبات تهتدي بالليل والنسيان ، تمحو نورها وطريقها خبباً ، طيور سبعة خضراء في كفي ،

ورأسي حافل بمدائح الأقمار أعرج نحو نارك في جبيني خاتم ، رجلاي قافلتان من ظمإٍ وشوق .

أي درج في السماء نزلت ؟ أية بقعة سبقت فحاشت خير جسمك ؟ أية الطرقات (يحرسها سهاد العشرق المنسى في الصحراء والقندول والغلان

والطباق) جزت ؟ وأي طير قد زجرت لحدسك الملكي ، فانكشفت قوادمه لصقريْ ناظريك طريدة، . ألقىٰ إليك الأفق آيته ؟

وأي الوحش .

سرحت البراري كي يدل علي خطوك ، كي يدل عليك خطوي ؟ كنت مقتفيا سراج دمي وأضرب في الفلا ،

جسدي كوى للطير منفتح ومفتتن بساعته العزيزة

(وهي سيدة العلامات العلية ، مرمر الفخذين يسند لوحها الطيني ،

كفاها الإرادة : تلجم اليسرىٰ صهيل اللوح واليمنىٰ تخط عليه مفترق المعابر والقرون ، وحيرة الأمم ،

اليقين ومستقر الشمس ، ترسم سدرة المنفىٰ) .. أتيت الأرض كي تجدي جبيناً عند ترسي ركبتيك ، يكون

حاشية للوحك

وامتداداً ، تكتبين عليه ما دارت به كأس الإرادة ، يا العلية ! لم أجيء إلا ليكتمل السقوط الواسع المنذور لي ، (وهي القديمة كالنعاس ، تنام

عيناها ويسهر قلبها . وسريرها في الليل يثمر والضحىٰ) ،

كفاك عاصمتان للفرح البعيد وموجتان تسميان البحر حين تسميان به موائده السخية للملوك ، وأنت ترعين القرابين . أختمى كفي بحبر البرق والتفتى إلي

إلى قرابينى ،

أرفعي قوساً لاعبر نحو هاويتى : فعرشي سوف أرفعه هنا لك ..

أستوي ملكا .

□

(لها السرير المثمر وحمد الأحياء والموتىٰ

وهي مالكة العلامات وجسمها مشرق الحدوس . إنه مكتوب فى الزبر :

ويكون الجميع ناظرين الشمس ، كل يسأل أين وجهي ؟ ومتىٰ

ساعتك وباب دائرتك ؟

فتطلعين عليهم ، وإنك من تولجى التيه فقد أجتبيته لشمسك الحق

وشجرتك الحق . ومن يجد الطريق الفرد فقد خاب .)

(هبيني نوراً أنظر به هيبتك

أيتها الحبة التي انفلقت عن شجرة الكون !)

القنيطرة — المغرب



كان للبندقيه بابْ
وللباب بابْ ..
وللباب بابٌ وبابٌ تمر به ..
أول البوح كل نهار رصاصةْ
يخون به آخر البوح
كل مرورٍ صحابْ
كان للبندقيه بابْ
وكنت أنا ..
أول العابرين من البوح ..
كنت أنا ..
آخر العابرين من الباب

كانت مواصلتي عاقراً
ما تنبأني اليومُ ..
ما أفرزتني النتائج في آخر العام ..
ما ..
قلت : أعفيني من ضريبة دخل الشتاء .. ،
ميادينك انسدت ..
وانسداد ميادينك اليوم يدركني ..
تدركين انسداد ميادينك اليوم يدركني ..
تدركين وما ....
قلت : أدنيني من ضمور الأراجيح ..
يخرجني جلدُك العاجيُّ ..
ليدخلني جلدُك الصاجيُّ
ويدخلني جلدك العاجي
ليخرجني جلدك الصاجيُّ
أنا جلدك العاجي ..
أنا جلدك الصاجي ..
أنا ...

السودان



رقّتْ على روحي يمامَتُها الأليفةُ ،
وانجلَتْ طُرُقٌ مُغلّقةٌ ،
أضاءَ حُطامِيَ المنْثورَ ضَرْبٌ بالحصاةِ ،
علىٰ خلاياهُ القريبةِ ،
فانْتَشَيْتُ علىٰ شَفَا غَيْبي ،
أفَقْتُ علىٰ جناحٍ في انْكشافِ حُضوره يرْقىٰ ،
تَركْتُ لطائري روحي ،
خَلَعْتُ عليْه من جَسَدي قَلَنسُوةً من الطّمْي المقدّسِ ،
هَيّأتْ لُغةُ الهُلامَ الحيَّ بذْرَتَها ،
أرْتَقبْتُ إليّ من رمْلي ،
وراقَبْتُ انْطلاقَ ذرارِيَ الرّوحِ المسمّاةِ :
التّكشُّف /
سدْرةَ الأسْلافِ /

أسماءَ /
الغِيابَ /
الرّمْلَ /
مأوايَ الأخيرَ/
الرّعْشةَ الأولى/
الغُموضَ ،
رأيْتُها صَعَدَتْ ،
تسامقَ حشْدُها
كَسَتِ البلادَ بروْحِها
فوقفْتُ تحت ظِلالِيَ الأولىٰ ،
انْتَشَيْتُ بها ،
حَضَرْتُ خَليّةً
بِخَليّةٍ

فتوقّفَ الغُيابُ عنْد حَصىٰ :
[أنا ابْنُ جلا .. متى ..]
ناديْتُ : ياغُيّابُ لاتقفوا انْتِظاراً ،
حَضْرتي فيكُمْ تَحُلُّ ،
إذا :
تجلّتْ روحُكم بفضاءِ ما أتْلو،
وما أتْلولهُ سحْرٌ ،
ولسْتُ بساحرٍ
بلْ يرْتقي الإيقاعُ ،
مصْبوباً علىٰ شَجَرِ
التّخلّقِ ،
—
باسقاً —
ماليْسَ يُدْرِكُهُ سواهُ ،
المُدْركاتُ إلىٰ الحُضورِ الفَذّ تصْعدُ ،



والحُضورَ الفَذُّ كُنْتُ ،
فعرّجوا فيكم إليَّ ،
صِلوا ،
وحُشّوا ـــ تاركينَ علىٰ بُساطِ الجَلْوَةِ
الأولىٰ المقدّسِ ،
نعْلكم / جسَدَ الغيابِ

—

إلىٰ حضوري ،
تُدْركوا أنّي هبَطْتُ على حصىٰ روحي
المُسَمَّاةِ: العَرارَ،
[وما العَشيّةُ بعدها يطْفو العرارُ]
ولا الصفارُ ،
ولا الخضارُ ،
ويرْتقى الجَسَدُ / الحصارُ ،

الرُّوحُ لايكسو البلادَ ،
يصُدُّهُا عنها الجِدارُ،
إذا انْفَضَضْتُمْ ،
قائماً غادرْتُموني ،
استَمْسِكوا
بصعود إيقاعى ،
وشاراتِ انْدِلاعى ،
لنْ تضلّوا ،
أنْصتوا : الإيقاعُ — ياغُيّابُ —
يدْخُلكمْ ،
ويفْتحُ مُدْركاتٍ ليْس يفْتحهُا سواهُ ،
فآنِسوهُ ،
إلىٰ الحضورِ الفَذّ حُشوا ،
حضْرتى فيكم تَحُلُّ ،
إذا :
تجلّتْ روحُكم بفَضاءِ ما أثْلوا،
أو ائتنِسُوا الغيابْ ....
أو فامْسكوا خَيْطا طويلاً موحِشاً
لا للدّخولِ ولا الإيابْ



— ١ —

قطّة فى المطارِ ...
تخربش رائحة الراحلين ...
لينفصلوا عن خُطاهُم يتصلوا بالحقائب ..
والدمدمة .
رجلٌ فى المطار استجار مِنَ الأهل بالحُلم ..
وقال سلام
امرأةٌ فى المطار استعافت مِنَ البُعد بالدمع ..
وقالت وداع
شاعِرٌ فى المطار استعان على الدّمع بالشعرِ ..
ولم يلتفِت
مرحباً يارحيل
قطّةٌ .. رجلٌ .. امرأةٌ .. شاعِرٌ
سفرٌ مرحليٌّ زفيرٌ على عتبات الترقّب ..
ندّاهةٌ قُبَلٌ فى الفراغ .. فراغٌ

هِجرةٌ دائمة
« وثّقوا الأحزمة »
« وثّقوا الأحزمة »
بنتٌ فى التراب استعانت على الشِعر بالرقص ..
وقالت هُراءٌ بغير الأحبّة ..
ياعاصمة .

— ٢ —

قالت بناتُ العمِّ مرّ
مانقّر الشُبّاك فى الصُبح الأخير
ولا أمال الطّرق خلف النافذة
هدَّ المسافة وانتقى كوناً ..
وتاريخاً ..
وأمّا
وحين يُنكره المدى .
وتجادِلُ الأوثانُ فيه
يحطُّ نجمةً تُعانق فى امتداد الضوء يماً
ماذا يُسمَّى ؟
حُرٌّ .. وحيدٌ .. راجلٌ
إلفٌ .. غريبٌ .. مُستَبدٌ
تتداخلُ الأسماءُ فى الاسماءِ فىّ
لكنّ اسمك سوف يخترع العلاقة بين صدرى والسماء
بينَ الفراغ ووحدتى
كم تسقط الأشياء منّا للفراغ
لكنّ شيئاً فيك يُدخِلنى إلىّ
ماذا تُسمَّى ؟
والكون منكفىء على الأسماء مُدمى
والروح تحسو فى انفصال الخطو يُتماً
من يمنح العصفورْ اسما ؟
ماذا يُسمَّى ؟

— ٣ —

للمبُحرات تموَّج الدم فى الحنايا ..
كيف استوين على المداد المُستَمرّ ..
ارتعش لمسِّك الوهَّاج فى عبقِ المدارِ
للطائرات تلوُّن الدُخّان فى عين الصغار
كيف ارتضين توزُّع الصوت الشفيف على حدودى
والربُّ نزَّاعٌ لوجهك فى الحوارى ؟
بحرٌ يُقلّك أم مدى ؟
لم يبق فى صدر البلاد يمامةٌ أُخرى ..
أُقبّل رأسها وأشفّ جنبيها ..
أُعلّمها المسير على الخبىّ نازفةً إليك
بحرٌ أقلك أم مدى ؟
الليل فوق مرافق الأمواج نام ..
والمركَب الخشبىّ يحلم لو يكنُّ ..
لو تُهَدْهِده يدان
والنهر يُقرؤك السلام فكيف تمضى ذاهِلاً ؟

— ٤ —

حُلمٌ تشعَّب فى الخلايا واطمئن
مَرَّت عليه المئذنات فاستُهِلّ
لكنَّها أولت حنيناً للسماء ..
ولم تحن
مَرَّت فقاقيع الضحك
رنَّت فأن
مَرَّت أكفّ الأهل خاويةً يُعَرِّيها التوجُّع ..
والتجوُّع ..
والتوجُّس فاكتمل

وناوشته الريح يوماً فاشتعل
مَرَّت عيونُك كارتسام المغفرة
فاشتاق أن ..

واشتاق أن ..
واشتاق أن ..
ماعاد غير تكرمش المنديل خبّأنى ..

وخبّأنى

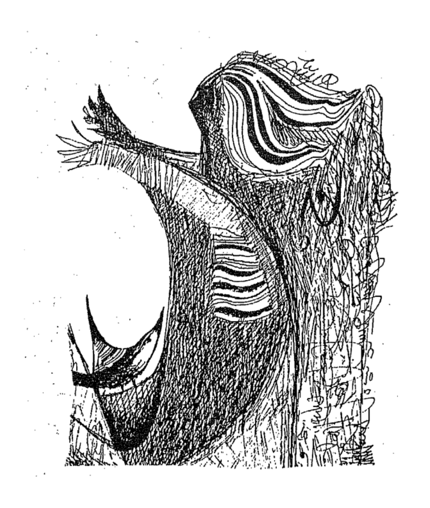
لعلّى من دوار البوح أصحو أو أجن
ماعاد غير تكرمش المنديل بعثرنى ..
وبعثرنى ..
على متن المسافة والزمن
حُلمٌ عُيونُك يا ..
حُلمٌ وكان ..
كم كان .. لو

ـ ٥ ـ

لى أن أقطرَّ صبوتى
كأسين من زبد وخمر
فأرى القصىّ يُهاجر الصمت الإلهىّ الحنون
يُشارِك الأطفالَ ضجّتهم ..
ويخترع اللّعب
لى أن أهُزَّ الشوق حين يَهُزُّنى
وأقول للشجر المُحايد كُن معى
أسقيك عشقى كُلّه
لى أن أحُاوِل مَرَّةً أخرى ..
فأخلق فرحتى ..
وأجرِّب الومضَ الذى تتكشَّفُ الأسرار فيه
لى يامدى كُلّ المدى
سأُفاخِر القمر الوحيد وأدَّعى
أنّ النجومَ شعوبُ صدرى هُم معى
فكن معى



الطريق التي عبرتني وضجت بفاكهة
لم تصر مثلما شئت أغنية
لم تعمد دمي بالعبير الخريفي
أو بدمي نفسه
ربما انتشرت في نداء بعيد
وآلت على عريها أن يظل افتضاحاً
لخوف السنونو
ورجفته العابرة
ربما اكتملت قمراً ضيعته الاناشيد
والشجن المتساقط من شرفة البيت
وهاهي زوبعة ترفع الستر المخملية
فى عتمة الصحن
وسواري المداخل تنفض غربتها
ونحنحة الجد تمسح « خامية » الغرفة الموصدة



هبوب الاغاني
شجو المسافة
ثم لا فرق ان يمنح البحر سحنته
لاختيار اجنتنا
او تضيع السحابة
الطريق اشتهى سعفتين
سعفة لليمين
سعفة لليسار
وظن انسكاب يديه على معبر الخوف يكفي
لغلق المدار
الطريق استدار
عبثاً اسبلت قامتي ليلها
واستبدت بفجر تراوح بين الجليد
وبين الرماد

ما اخرت زورقا عن عواصفه
ماالتقت في المدى زبداً بددته المرافىء
ما اكتملت يقظة حارقة
ستظل هناك مطوقة بحدود تخاذلها
والطريق مصوبة لاقتناص المتاهات
والجمل الابقة .

× × × ×

طرق نسيت بعضها
طرق دخلت غمد اغنية
واعتلت صداً الكلمات
لتخفر احلامها بالنشيج
أهذا الذي وعدتني به حفلة الذبح
حين انغمرت بها
وارتديت لرقصاتها كل اقنعتي
كان بيني وبين القرابين
نهر سمعت ذبائحه تنقر القلب
وهاهي ذي خفقة هربت من دمي
والطريق استباحت حماقاتها
بينما الضفة المشتهاة على بعد حلمين
ترفل اعشابها في رماد القوارب
لا ..
لم تكن ضفة
بل حريقا يحث مواكبه نحو أحصنتي
سيلتهم الحجر المتدلي في عنقي
لغـة
وسيفتح هذا البياض المسافر
بين بكائين
بينما الزهر يمضى الى زمن لاجدار له

غير اغنية فقدت دمها .
لم تكن ضفة لاستدارة عيني
حدقت في صفحة الماء
فارتج وجهي
ملامح مستعجل فقد الخطو فى صخب النهر
ثم اقبل من خلل المحو
وجها لطفل تسلق سحنته
واختفى
ثم وجها لعابرة سرقت شهوتي
ثم وجها يطالبني ان ايمم وجهي

صوبَ الفلاة

وانسى الذى كان مابيننا .
طرق نسيت بعضها
مثلما نسي الوجه رجفته
والصدى رنة الكلمات

وحبْلَ المسافة

× × × ×

الطريق التي عبرتني
وضجت بفاكهة
لم تصر مثلما شئت
غرست عريها شجراً
فامتشقت الظلال التي انهمرت بيننا
ودخلت اختلال الفصول
ورقة هذا المدى
جسداً لاهواء له غير نافذة سقطت من دمي
وظلالٍ تقاتل اغصانها اليابسة .

الرباط

ست قصائد



سيف الرحبي

المياه البعيدة

في المرايا الداكنة لمياه بعيدة ،
يحلّق طير الرغبة خلف أفق مسدود .
الوجوه المشطورة بنعيق السنوات
المدن اللاهثة على حافّة نومك
العربات النابحة خلف الأسوار .
كأنما جئت الى سفر قبل الولادة
تمضي وراء جنازٍ كبير من الذكريات
بقميصٍ ملوث بدم المسافة .

الجمال فقدت ذاكرتها وتاهت
في الأزقة
والسلالات الراحلة عبرَ الصحراء .
غرقت بكاملها في الرمل

تمضي بخطوة وحيدة ،
تاركاً لكل مكانٍ جرحه الخاص
ولكل منارة زناراً من الصرخات .
وبجسد مضرّج بالرحيل ،
استوقفك القادمون من المياه البعيدة
لترى خطيئتك الهاربة .

متحف من ظلال

طيور بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة ،
في الليالي الأكثر وحشةً من أرامل الحرب .
جسور وأشجار مغمضة تتنزه
مع العابرين ،
كأنما في متحف من ظلال .
ومن البعيد ترى أشباحهم ، تترنّح
وسط القناني الفارغة
لبلاهة النهار
تعرفهم واحداً .. واحداً
كلعنة لا شفاء منها
كأمجاد لا اسم لها
لقد جاءوا من البيت المجاور لأحلامك ،
باحثين عن صدرٍ أكثر رأفةً من المعرفة .
وفي الظلال الكبيرة لفجر مدهم ،
يغيب الجميع غدا
ضحكةً واحدة .

بداية صباح ما

ضوء يتكسّر على ظهر الحانات
ضوء قادم من حيزوم سفينةٍ تغرق

وأخرى طافية في الأفق ،
يمشي ، خجلاً نشيطاً بعض الشيء ،
يقتفي صراخ الباعة والشحّاذين والسكارى
في الأسرّة الأشدّ ريبةً
من أعمارنا ،
يتسلل الضوء ، حارس المدينة
ويغمر الممرات بالنجوم
يترك قبلته اليتيمة في الكأس
الأول من هذا الصباح
ويسافر

بورتريه لـ «سرور»

لن يعود اليوم حطّابوك ورعيانك
من الجبال
ولن يعودَ الغجر حاملين فوانيسهم على
امتداد الهضاب
وكذلك صائد الوعول وعرّاف المياه
والنساء اللواتي تتعثّر بين أهدابهن الغيوم
لن يعودوا الى بيوتهم هذا المساء
فالسيول الكاسرة سدّت منافذك
الوحيدة
والبروق بحيواناتها الجائعة تقصف الطرقات .
لكن وخلف التلال القريبة ألمح الفؤوس
تلمع في ليلكِ الكثيف
وأشمّ بخور السَحَرة .
هل أبحث عن نيرانٍ أخرى لحكمة الأجداد
وأرحل إلى أسواق بيع « المغيّبين » ؟
أم أرجع إلى مسجد الوادي
أحضر قربان الجمعة ؟

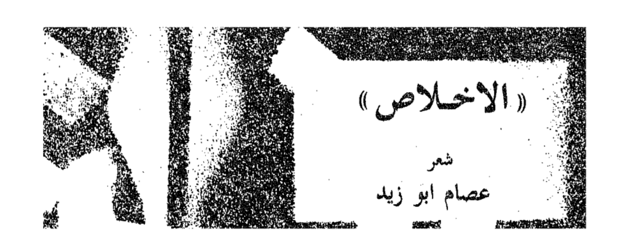
مساء شاعر في مدينة

سماء تهذي تحت طاولة الكتابة
قطط تموء في غسق شاحب
وخلف النافذة قراصنة يحتلون
البلاد
قلاع تنهار على رؤوس القناصة
وأطفال يسرقون الخبز من فم الرهبان
وفي جهة ما من هذا المشهد
ترتفع موسيقى جاز

وثيران تبحث عن مصارعين
قرية تغص بهلوسات الحوامل
وقبعة تطير من رأس
سيدة تنتظر القطار .
كان ذلك مساء شاعر في مدينة .

وصول

عندما أسافر إلى بلد
تسبقني إليها الإشاعاتُ
فأنتشي ، مثل ذئب تسبقه
أحلامه نحو الفريسة
ولا أصل



«أخلص فى طينتى .. يخلُصُ واحداً»

....

له شارة الممكنات ..،

كونه هائل بالخراب الجميل ..،

صوته دينه ..،

حاضر فى الجهات ..،

أفسر ..،

دمى فسحة تستطيل

بين البلاد ..،

ريشتى فى نسيج المياه الأليفة ..،

احرض فى خلايا الفضاء ..،

سيدا للتوله ..،

اللغات ابتداء البذور ..،

أشجرها ..،

وامشى بها فى المسالك ..،
اهيص على الساحلين ..،
ساحل يتعفر لى ..،
ساحل يتكشف عن جودتى وابتدائى التجارب ..
اجرب لى خطوة فى نساء البراعم ..،
وامكث محتميا باليفاعة ..،
تطلع لى ..،
شامة .. ، تصطفينى ..،
اشرع فيها حضورى الرسول
ايتى وكتابى ..،
قل هو ..،
هواء ..،
اهندسه وردة للابانة ..،
تتناسل فيها النوافذ
مضغة للحرائق ..،
أشكلها فى مياهى ..،
نورسا ..،
يتعلم عن سالفيه الكتابة ..
يتوتر بين المسافة
حين
تنازله أنثيات الدماء الحنونة
قل هو ..،
قل هو ..،

معمدانية النار

عزمى عبد الوهاب



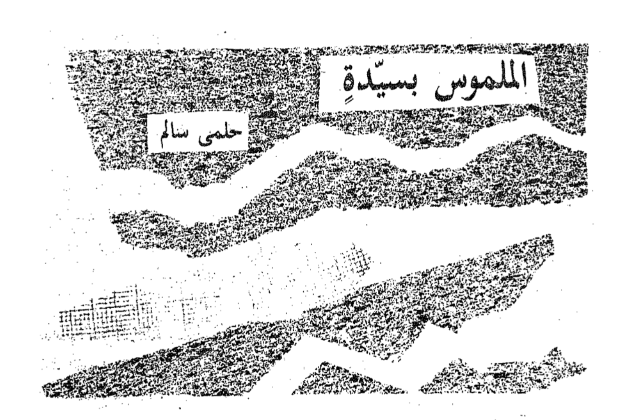
تأتين فى الأحلام نار
تجتثنى من صوتى المنهار
حتى تضىء جوانبى الأشجار
وأفر للوادى المقدس فى الفلاه
آتيك بالقبس الذى
أخذ الفؤادَ ... وحطه فى راحتيك
وأتوه فى القفر الصموت
عشرون عاماً أو يزيد
ألقى السلام على عيونك
ثم تأذنُ بالدخول
تعطيننى سِفْر الهناءة :
(قلبى بلادٌ
وطيور عشقٍ
حطت على باب القتامةِ

ثم أنسيتُ الغناء
قلبى بلادٌ
أكتافها صخرٌ يدحرج فوقها
« سيزيف » لعنته القديمة
فمتى يصير صعوده
غضباً يزلزلُ
عرش آلهة العبيد ؟!)
أحسستُ بالأرض التى
يمتد فيها ساعدى
حولى تميد
وتكون « نار الفرسِ »
فى عينيك/فى عينىَّ
/فى قلبى الصغير
والنصر يخرج من ضلوعى
وردةً/سيفاً
يفض بكارة الغيم المسافرِ
فى انحناءات السماء
ويكون صدرى شارعاً
تأوى إليه فتاةُ قلبى
من فجأة المطر الهطول
فلتمنحى دمىَ اخضراراً
من عيونك
فأنا الشهيدُ
ورايتى صبحٌ جديد
ولتمنحى شفتىَ انفجاراً
لغةً جديدة
تستنطقُ الصمت الذى مسخ الوجوه
لما رنتْ للخلفِ فاحترق النشيد
فأنا القصيدة

لغتى اصطفاقُ الموج
فى الشط البعيد
وأنا خروج الموت من رئتيكِ
وأنا امتداد الأفق فى عينيك

* * *

هذا حضورُ النار
فى صوتى وفىّ
هذا انتصابُ الحرف فى شفتيَّا
فلَكِ السلامُ
لك السلامْ



لوّثتُ الأبيضَ بدم القلبِ ،
انحرف سراطٌ بى وأنا فى غاشيةِ الفرح أهرولُ
فترنحتُ وخنتُ الديباجةَ ومواثيقى .

كانت عيناها أحزَنَ من خِبرتها بالعلماء ،
وحضرتُها أثقلَ من حُسبانى ،
فتفصَّدَ فى المائدة الشريانُ المستيقظُ .

قصر النيل استوحشَ ،
بعض المارَّةِ عبروا فى المفترقات ثنائيينَ ،
الفندقُ خُلوٌ من نزلاءِ حزيران ،
وظلَّ فتاىَ العريانِ انزلقَ إلى السنواتِ المخطوفةِ
يُحصى الثوراتِ المغدوراتِ :
فريداً ،
فردانياً ،
منفرداً .

يدُ طفل تمتدُّ لتكسير أرجوحتَه الحلوةَ ،
وفَتَاىَ المُتقنِّعَ منكَمشٌ كبداياتِ اللوْبانِ ،
ومسنودٌ لهواءِ اللهِ ،
ومُفتَضَحٌ مثلَ حقيقيينَ .

إرتعشتْ سيدةٌ وحَكَتْ أن أخاها البحرُ ،
وأن هوامسه اللامسة سَبَتْها فى ليلٍ فرديٍّ
فغفتْ دهراً فوق جزائره الصخريةِ :
واحدةً ،
متوحِّدَةً ،
وحْدانِيَّتُها سُبُلٌ للأفئدةِ وقصدٌ للمشَّائِينَ .
تأمَّلتْ الفاصِلَ بين الغَرَقِ الوَحْدانىِّ وبين العَيْشِ الوَحْدانىِّ
وراحتْ تصنع من نزف يديها مِزْولةً .

هل شَرَخَتْ كَفّى قارورة فرحٍ مضغوطٍ ؟

هذا صَبٌّ بَرَعَ على الحزنِ ،
فما واءمتْ البْهجاتُ البَغَاتةُ حِرفَتَه المفطورة ،
فارتدَّ إلى الطَّبْعِ الشجوانِ كمثل القنفذ :
قال « أحبُّكِ » لَحظةَ كان الكونُ يغادرُ موقِعَهُ منفرداً
كالتابوتِ .
فردَّتْ سيدةٌ تصحو من سَهْوٍ مثقلةً :
بَحْرى للغرق والملتاثينَ ،
سَرِيرى للنيزكِ والبدنِ الأفريقىِّ ،
عَطاياىَ لعَزَّافٍ لا نَزّافٍ .

هذا الدمُ خطّاءٌ يسبقُ صاحبَه للهاويةِ ،
انتبهتْ سيّدةٌ للبقعات ، فسألتْ :
هل أبتاعُ قرنفلةً تشبكُها فى عروة سنواتٍ ذاهبةٍ ؟

ميدانُ سليمانَ عَدُوٌّ ،
لكن مناخَ الغرفة مَسٌّ مناخَ تَنَفَّسها الوقتيّ ،
وكان النَّزّافُ يتمتم فى صومعةٍ :
حول خُطاها المأوى والإلهامُ ،
وفى خنصرِها المنحولِ ثلاثٌ وثلاثونَ معذَّبةً

الحرفُ سراطٌ بى ،
خيطٌ مُسْوَدٌّ يسرى فى الأبيض منغوماً ،
يزحفُ من عطبرةَ إلى الريدانيّة :
أمْلس كالهجران ، ومُحْتكاً بمشيماتٍ
كانت عيناها أصغرَ من حُنكتها بقدامىْ الجدليّينَ
وحضرتُها أنعمَ من معتقداتِ الكَتَبَةِ ،
وفتَاىَ على حالته يشْهَدُ فى دَقَّتِهَا فوق البَاب قياماتٍ
للمنسيِّينَ ،
ويرمق عند تلفّتِها ملكات النَّحْلِ .
أراقت بين الساقين الماءَ وقالتْ :
خُذْ قِطَعاً من قمصانى ،
واعبرْ للساحل فَوَّاحاً كالبُندق ،
ميسّوراً مثل القارّةِ تنهض من نومٍ ،
ومَجَازيّاً كالأنثى .

هل شَرَخَتْ كَفّى قارورةَ فرحٍ مضغوطٍ ؟

جَرَفَ السّيلُ السَّدَّ الرخْوَ بنهرِ الروّاد الحلاّلينَ المحْلولينَ
فقلتُ : الجيلُ الطالعُ منتبهٌ لِلطاعون ،
فهل سنعيدُ البهجةَ للمبُهوجَيْن ؟
انتصبتْ سيّدةٌ لاتُحصى الثوراتِ المغدوراتِ ،
لتدفع طفلاً للفأس وللسُّقيا :
احصدْ قمحى ،
واصنعْ لى من فيضِ سنابله العُقدَ

وأرغفةٌ لبُناةِ الحجراتِ ،
وأخيلةٌ للبَدّاعِينَ .

ضُحَىٰ هذا اليومِ ضحى أصليٌّ
فالسيّدةُ هنا الآن ببيت البَيّاراتِ تُراجعُ قِصّتَها الراهنةَ
ورسغاها استندا فوق كتابيَّ الشّعْرِيّين .
تداريتُ وراءَ النحو ، وركّبتُ لها الجُمْلةَ عَفْوياً :
« الرجلُ الفرحانُ يحبُّ السيدة الموهومةَ »
وطفقتُ ألوكُ الاعراب التفصيليَّ :
الرجلُ : مبتدأٌ مرفوعٌ بالضّمةِ ، والضمة ظاهرةٌ ، فنقولُ
: الرجلُ
الفرحانُ : صفةٌ للمبتدأ ، وتتبعُ وضعَ الموصوف ، فترُفعُ
بالضمة ، والضمة ظاهرة ، فنقول : الفرحانُ
يحبُّ : فعلُ مضارعةٍ مرفوع بالضمة ظاهرة ومشدّدةً
فنقولُ : يحبُّ
السيدةَ : مفعولٌ منصوبٌ بالفتحة ، والفتحة ظاهرةٌ
فنقولُ : السيّدةَ
الموهومةَ : صفة للسيدة ، وتتبعُ وضعَ الموصوفِ
فتُنصبُ بالفتحة ظاهرةً ، فنقول : الموهومةَ .
والكلماتُ « يحبُّ / السيدةَ / الموهومةَ » واقعة
بمثابة خبر للمبتدأ « الرجلُ الفرحانُ »
والجُملةُ كاملةٌ ومشكلةٌ :
« الرجلُ الفرحانُ يحبُّ السيدةَ الموهومةَ »

هل فضح النحوُ القلبَ ؟
هل التقطتْ سيدةٌ خدعاتِ العاشقِ أو تَوْرِيةَ اللغويِّ
اللغويُّ الرامي جُملتَه لحظةَ كان الكون يغادر موقعَهُ :
محقوناً بدمِ خَطّاءٍ ، محمولاً بثَرَيّا .

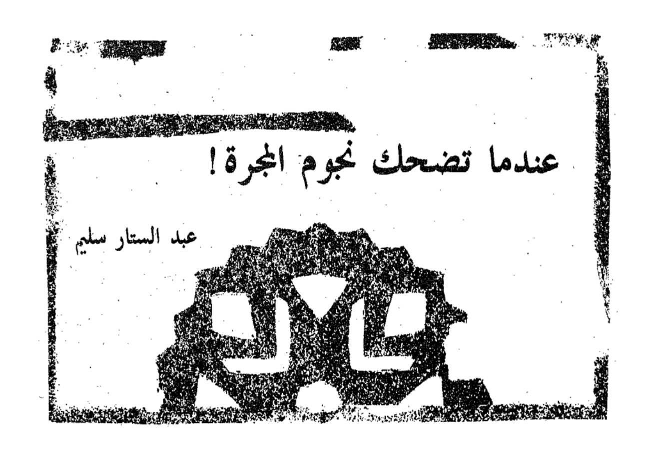
للمِنزلِ أغصانٌ ممدوداتٌ فوق الناجِين ،
مَقاعدُه وُكُنَاتُ يمامٍ ،
لكنَّ فؤادى مختطفٌ فى رقصات التحطيبِ ،
فلا تعبث بالسمك التائه فى نزفى
وافرد شالك مُبْيضّاً يستر جسدى المخموش
كأرنبةٍ
ياحُلمى أنصفنى من تقنيةِ النقاد الملتزمينَ ،
وكُن لى موجدةً .

دمع الدامعةِ تدحرجَ فى المَرْكبة المكتظّةِ ،
لكنى كنتُ تدحرجتُ إلى مُنْحَدرى قبل اليوم السادسِ ،
وتخطّيْتُ طباشيرَ المُتَوحِّدَةِ ،
لتخفقَ أوبئة صُغرى فوق رءوس السيّارينَ :
معبّأة كالماس الزنجىِّ ،
ولامعةً تدعكُها بالزّيت أيادى السّمسّارينَ
وكان صدىٰ روحى فى القيعان يُرَدِّدُ :
عابرةٌ : سُكناها أجنحة البجعاتِ ،
وحِكْمَتُها السِّيَرُ الشعبيةُ والعُشّاقُ الجَوَّالونَ
وحِرفتُها الوردةُ .
عابرةٌ : مُهْوَاها المُدْيَة بين الحاءِ وبينِ الباءِ
ومَحْيَاها البَلدانُ على شَفَةٍ .
عابرةٌ طلعتْ للدنيا مُكْرُمَةً .

تمضى سيدةٌ ملهَمةٌ كالوعلِ جنوباً ،
أحكمَتْ الشالَ عَلى الخاصرةِ الضامرةِ ،
أقَلّتْها عند الميدان العربةُ : سوداءُ ببيضاءَ ،
أصابعُها المعروقةُ بهجيرِ حزيران تلوِّحُ بوداعاتٍ واهنةٍ
وفتىً قال « أحبُّكِ » خاطفةً كالمسِّ ،
وبين الوجهين هواءٌ يتدغدغُ ويزول .

الليلة عيناها أقصى من سنبلةٍ فى النَّحْرِ ،
وحضْرتُها أخففُ من مدلول الخففانِ ،
وأصْفىٰ من معجزةٍ .

كان دمٌ خطّاءٌ يسبِقُنى ،
وأنا أتيقّنُ أنى لوّثتُ الأبيضَ برذاذِ دمِ القلبِ ،
وقصرُ النيلِ استوحشَ ،
بعضُ المارّةِ عَبَروا فى المُفْتَرقات ثنائِيِّينَ ،
فأتحدّرُ فى الطرقاتِ : صغيراً كالفرحةِ ،
ووحيداً كالكاكاوِ ،
أحدِّثُ فى الخطو فَتَاىَ المفضوحَ :
أنا الملموسُ بسيّدةٍ .



عندما تضحك نجوم المجرة!

عبد الستار سليم

تُساق النجائب والأغنيات مهورا
تُزفُّ لذات الحجال
ومهرك يا ربة الحسن غال وحبك يسكن فى القاع بين الجوانح
- كالدم - فى الدم يجرى
وألمح طيفك فى الليل حولى - كالليل - يسرى
ودون لقائك قصر مشيد
وسور حراب ، وألف نقاب ، وصفّ عبيد
وكل دهاليز عصر الحريم
وخصيان كل قصور « الرشيد »

تخذتك عند طلاب الحوائج - لى - مقصدا
وفى ظمأ البيد ..
حبك صار - بكل الحقيقة - لى .. موردا
عشقتك شمسا ،. وشعرا ، وظلا

زرعتك فى شرفات شبابى .. وردا
وسهدا ..
وقولا .. وفعلا
وأمشى لأجلك فوق القتاد
وألبس - فى ساحة العشق - كل دروع
العناد
أحلّ بكل الأماكن
أنام بعينيك عند المساء
وعند الصباح .. بلادك تُلبسني « جبّة » السندباد
وبغداد تعرفنى تاجرا
يعاقر خمر حوانيت عشقك حتى النخاع
وعند الرحيل ..
أكون بزورق بغداد .. رأس الشراع
لآخر عمرى أسافر
علّى أفوز بمهر الجميله
وحين أءوب .. أذوب غراما .. بظل الخميله
وأسمع زقزقة الحب ترسم فوق عشًا
نديّ الورود
فتصحو بداخل قلبى غوافى الوعود
وأقفز جريا وراء الحروف
أحاول فك رموز السؤال
وأربط نفسى بحبل ضياء النجوم البعيدة
وأكتب فوق الجبين القصيده
وأركض بين ميادين طال - عليها -
وقوف الزمن
أقابل كل البحار الوسيعه
تعرقل سيرى ، تهدد عمري .. بذات الفجيعة
ويهرب منى الزمان

وفى غفلة الرقباء يعود ..
ليمنح كل اللصوص صكوك الأمان

وتعلو المياه
ويضربنى الموج .. أغرق
وأطفو .. وأغرق
وأرجع ، أصنع قلبى زورق
وعند الشواطىء — حين تُجنُّ الظنون —
على الرغم منى .. أقبّل كل كلام العيون
وأقطع — مشيا — جميع القفار
فينهرنى النجم فى الليل
تصلبنى الشمس فوق ذراع النهار

وأقلق حين أءوب
وحين أبعثر — بين ضفاف الحنين —
بقايا الشباب
وأحمل كل الحكايات والإغتراب
بداخل صُرّه ..
فتضحك منى نجوم المجره
تقول ..
— بماذا أتيت لتمهر ذات الدلال ؟!
فيحملنى الموج بين اللهاث وبين السؤال
ويندى جبين التعب
فليس بداخل صرة أولى ذهب !!
بها حبة من عرق
بها كل ما تشتهى من صنوف القلق
وأجهد نفسى — رغم اضطرابى
لأشرح ما فى الضلوع .. وما فى الحنايا
وكيف تكون ليالى جمع مهور الصبايا

ولكن ..
وجدت الحبيبة غير الحبيبه
فلم تتخذ من كلامى قرطا
ومن قبل .. كانت تعلق قولى – على
الصدر – نوطا
ولم تك فى لهفة لسماع الحكايه
وأنهت كلامى قبل البدايه
وقالت
– تغيّبت عنى ..
وخيّبت ظنى ..
ويكفيك أنى .. انتظرتك عاما
وألقت بكف الرحيل السلاما

وفى ليلة ليس فيها قمر
مشيت على طرقات المدينة .. بين
البكاء .. وبين الحذر
أعاود كل الليالى القديمة



أىُّ قلبٍ فرّمِن هدأةِ جَنْبِىْ
فى زمانٍ .. كُلّما آنسْتُ عَقْلا
قال : دعْنىْ أسبِقُ الماضىْ وولّى كَىْ يُلَبِّىْ !!؟

يا تُرَى ما ضَىَّ يَنْسَى ذِكْرياتىْ
كى يرى قلبِىْ ولا يدرِىْ هواهْ
ضارِباً نجواهُ فى ذاتِ التَّمَنِّىْ
عائداً بالوَرْدَةِ الأوْلَى يُغَنِّىْ للحياةْ
خلفَهُ وغدٌ مِن البَدْرِ وبابٌ فِى زُجاجِ السِّحْرِ ...
عِطْرُ القُرْبِ يَسْرِى راقِصَ النَّوْرِ ، صِحابٌ ومتاهْ !!؟

طالَ بِىْ وقْتِىْ .. وما عادَ الفُؤادْ
رُبّما صادتْهُ عَيْنُ المُبْتَدَى .. أو ضَلّ فى رَجْعِ الصَّدَى .. أوْهَمتُ نفسىْ
ثم غَيَّرتْ ظُنونِىْ بالتّأسِّىْ واجِداً ألسِىْ بأفراحِ العِبادْ !!

آهِ لو أملِكُ سِرداب السلامْ

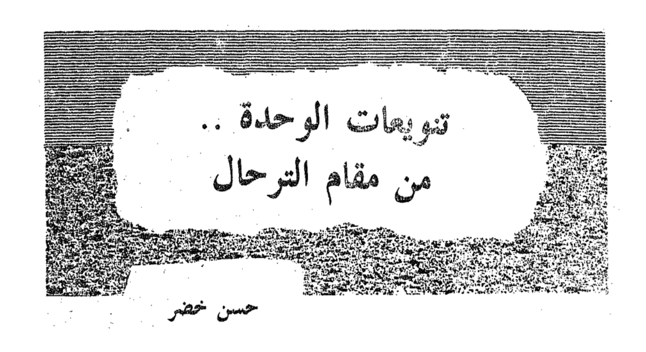
○ واحتِفاءَ العِيْدِ بالمَوْتَىْ .. ونفْسِىْ كُوّةٌ تحْكِىْ ثُرَيّاتِ الكلامْ

بين جَنّاتٍ تَنفّسْنَ بها .. واستغرقْتُ أنفاسُها كُلَّ الأنامْ

تصْبِحُ البَسْمةُ فى قلبِىْ سَماواتٍ ...

ودمْعِىْ لمْسَةٌ حَوْلَ ابْتِهالاتِ الغمامْ !!!

(سوهاج)



تنويعات الوحدة .. من مقام الترحال

حسن خضر

الآن تُباغِتُكَ اللحظةُ
والطرقات اتْشَحَتْ بالأحزانْ .
خواءٌ يُدْخِلُكَ مراسمَ ترحالٍ ،
ليليٌّ غامقٌ .
والشجرُ اصطفّ ،
كحراسٍ نُسِجَتْ ، من ثوب الليل ، ملابسهم .
ورقٌ متناثرْ ..
جداً
حَنّ لعاصفةٍ ،
أرخَتْ للنوم أنا ملها .
صوتُ القدمينِ على الإسفلت المجدورِ
نشيدَ نعاسٍ أزرقَ .
فوق سرير الوحدةِ .
فتأبّطَ صوتكَ . هذا الصامتُ من زبد الرغبةِ/

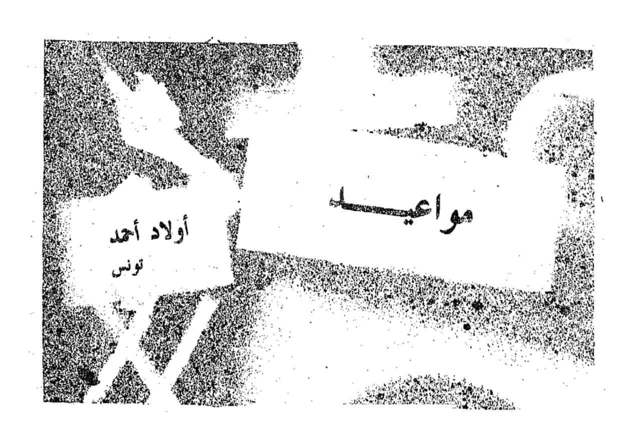
غنِ ..
ينكشفُ اللهُ عليكَ ،
ويتلوكَ كآيٍ للعشاق المحبوسين وراء « فتارين »
العشق العصرى !!
وسَلْهُ عن أنثى .
كانت تبذُرُ فى شرق الخصر مواعيداً .
عن شجر مات على شطّ النيل وحيداً
غنِ /
تَرْجعُ لليَمّ يماماتٌ
فرّتْ منذ الريش السابع والستين /
اسْنِدْ برموش العينين بقايا أُفقٍ ،
قد ينهالُ على كتفين التحما بعد غيابٍ
وتخيلَ فى كفِّك كفّاً دفئا
لتموتَ عناكبُ ،
نسَجَتْ بين أصابِعك مساكنها ؛
تنْسَدُّ مساماتُ الأحزان قليلاً
وتمارسُ ضحكاً مشروعًا .
(إن هى إلّا لحظات والضيقُ يضيق)
.. لازال بقلبك جسرٌ يستقبلُ
كل صباحٍ وجه حبيبهْ ،
ويودع كل مساء ، خطوَ صديقْ .
لازال بشريان الوطن المنفِىّ ،
قليلٌ من دَمٍّ كافٍ للنزفِ ،
وصَوْغ قصيده !!
فاعلِنْ أنك خاوٍ منكَ
وأنّكَ خاوٍ منهم
لتموتَ كما عشتَ وحيداً فرديا .
واقْنَعْ بعضَ الشيءِ ،
بأنّكَ حين ولدتَ – ككل الناسِ –



احتفلوا من أجلِكَ .
حقاً أنت ولدتٌ ،
يَدُلُّ عليه ، سبوغُ الشمعِ ،
وغربالُ الحكمةِ والموعظةِ الحسَنَةْ /
دَقُّ الهُوْنِ / وجومُ البيتِ – الخالى من لعبةِ طفلٍ –
دَلَّ عليهِ .
لعلّ سوادُ الشَعْرِ صمُود ضدّ عذابات الزمن العاهر
علّهُ .. زيفٌ
أو متسقٌ والوجدانُ ؛

ارْتَدَيَا لوناً واحدَ أسودَ ،
كى تتعددَ أنتَ
تفردتٌ .
يلقاكَ الموتُ صباحياً كرغيفٍ طازجْ .
يشدُّ بكفّيْنِ على قلبِكَ ،
يتفصد منه الوُدُ ، بخاراً
من خُبزٍ طيبٍ ورياحين .
يشُدُّ / يَهُدُّ .. شغافَ الحُلمِ ،
سهولَ تمَنٍّ
وبقيةِ وطنٍ جافٍ ،
حافى القدمين كصُوفِىْ .
(لماذا تأتى الأحزان شماليه ،
وجنوب القلب ربيعىٌّ السّأمِ ؟)

للموتِ فوائدُ يا ولدُ ..
يا ولدٌ مثل ربيع باغتَ أعوادَ النرجس ،
فابتسمتْ .
دَلدَلتِ الشرُفاتُ – على أضلاعِكَ –
لحنَ حنينٍ ، غنيتَ .
هيأتَ لِغيْمٍ – يحلُمُ بالإمطارِ –
سنابلَ عطَشٍ ،
وأراضين تَشَهّىْ .
هل حين رحيلكَ ..
كنت تجرب ذاكرة الصُحْبِ ،
وجدرانُ الوطنِ انفرجَتْ ،
عن سوسنةٍ هَبَتْ للفُلّ تشاغلُهْ ،
شاغلها شوكٌ برىٌّ ،
وجفاها الفلُّ !!
أم حين رحيلك ..
كُنتَ تضيف ، لخُصْلاتٍ بِيضٍ – فى جَبْهَةٍ – أمِّكَ خُصْلَهْ ؟!



الأربعاء : الرابعة
السبت
الإثنين في بهو المحطة
الخميس
ويوم أُذّنَ في القرى وبقيت وحدي في انتظار ندائها
كل المواعيد التي في دفتري مرت
ولم تأت الصبية
هل تنازع عن مفاتنها الرجال ؟
أم انزوت في بيتها ترنو الى الشعراء كيف تهمدوا وتناثرت أضلاعهم
في الأرض .. فانصرفت ؟
الأربعاء : الرابعة
السبت
الإثنين بالباب الشمالي
الخميس مجدداً
كل المواعيد التي في دفتري مرت

ولكني سأنتظر الصبية
آخر الأسبوع
بعد الظهر
قرب المسرح البلدي
تحت مظلتي

حتى إذا لم يبق غيري في المدينة والمطر
ثم اقتفى الحراس آثار السكارى
قلت للقط المبلل :
يا أخي !
خذني إلى حيّ النساء
وقل لها :
بالباب صعلوك خجول
يهيم في الوادي
ويفعل ما يقولُ

وقل :
هذي رسائله القديمة
تجلس الأيام فوق صدورها
وينام في أختامها أمل قتيل
وقل :
أولا تقل شيئا
ونم في معطفي
حتى يضيىء البرق شرفتها
فنضرب بالحصى طرف الزجاج ..
ونختفي
هي ساعة
والديك يقرع بابها

هي ساعة
والفجر يفتح بابها
هي ساعة للماء
والصابون
للمرآة
للعينين
والشفتين
للنهدين
للتوت الملون
للجوارب
هي ساعة
ويرف في الأدراج وقع حذائها



القاهرة / شتاءً :

بيتٌ يغيِّر جلده ليلاً
وفتى يجاهد راكضا كى يلحق « المترو » الأخير
وبرودةٌ تجتاح « باب اللوق »
وشحوب إمرأةٍ تجيء مع الرذاذ مسالمه
.. شربت حليبا دافئا
واستنتجت بلداً على مقهى « الطُهاه »
قالت : لنا فى الأفق جنتُنا
ولنا بلابلُ فوق سطح البيت
ولنا الحضور المستمر ونهرُنا
....
وتحسست لُعب الصغيرةِ فى حقيبتها
وغنّت فى هدوءِ ... ومضت !

* * *

ذهـــاب :

أحسنتِ صنعا !
رجرجی صوتی قليلا
واشربی شاياً
وهيا ننطلق
ربما نلقى الحدائق فى الطريق
ربما ننسى احتراق البنت فى الفيلم الجديد
ربما ...
ألقاكِ صدفه !!

مريــــم :

خليجيةٌ من هدوءٍ وجمرٍ
ومن وردةٍ لاتحب الدخان
ومن الف وجةٍ حميم تجيءُ :
حضورَ الطفولةِ ،
كل الحكايا ،
شرودَ المغنى الذى كان يبكى ،
خروجَ المدارس سيلاً جميلاً ،
نضوجَ المواسم ليلاً ،
ودفءَ العناق الأخير .

* * *

يوميـــا :

تبدأ اليوم غريباً
تصعد السُلَّم وحدكْ
تشرب القهوة وحدك
تمضغ الدهشةَ وحدكْ

تشتكى للناس منى .

....

ثم تأتينى مساءً

تصفع الصمت المدلى بيننا ؟!

عـــدل :

إتفقنا أن نُقيم العدلَ فى المقهى

وقُلنا : نبدأُ الآن السماحةَ فى توهجها

وجمّعنا الضحايا فى إطارٍ واحدٍ ..

رفعنا رايةَ العصيان ضد الشكل

وشكّلنا الحروف كما نُريد

وآمنا بضحكةٍ عابره ،

قلنا لصعلوك الفنادق : لستَ منا

وقلنا : لاحدودَ لنا

جئنا على « نفس القطار »

وودّعنا الحقولَ ودورَنا

لنكون أكثر حِدَّةً

ونكون أجمل ما يكون

غريـــب :

ماذا لو اتجهت اليه

وقبّلت وجهه ؟

ماذا لو اقتربت قليلاً

وأوسعت عينيه راحه

هل يحسم القربُ الحدود

....

ــ ربما ؟!

فى الخارج :

خارج الغرفةِ الضيقة
صوتُها
خارج الغرفةِ الضيقه
تستقر الكائنات
خارج الغرفة الضيقة ..
لا وجود لها

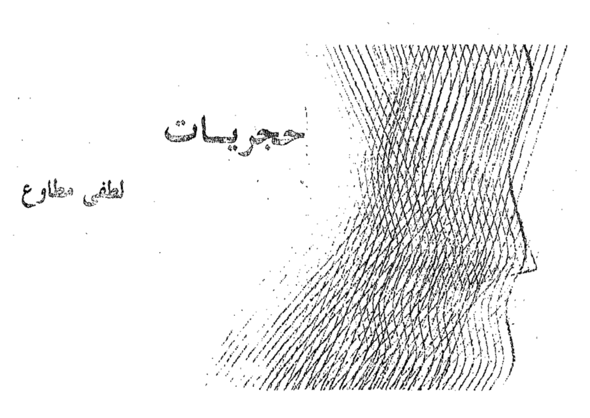
* * *

صحافى :

الصحافى الذى باشت أنامله
يسافر كل عام
يرى نخليك ياعراق
ويحط شال الوهم فوق القاهرة
ويصافح الشعراء مزهواً بغربتهم
وينام جنب الطائرة

حجريات

لطفى مطاوع



١ ـــ سورة الحجارة

«وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة»
ورمى الحجارة
للحجارة فى القدس حس ،
ذراع ورايه
فالحجارة فى القدس آيه
رحم
تتخلق فيه ملامح يوم القيامه
للحجاره فى القدس ،
أجنحة
فتقل الذبيح ،
على متنها للسماء
ليجادل رب الخليل ،

بأمر القضاء
للحجارة فى القدس خارطة
حجة
فى ضمير البسيطة ،
تطرح مليون جمجمة

وذراع
ونهر
وطفل شريد

فالحجارة فى القدس آيه
رحم
تتخلق فيه ملامح يوم القيامة

٢ — حجر حجر
لا تخافى ،
وهزى اليك بجذع النخيل
يساقط

إليك جنى الحجره

يوم جاء المخاض ،
وشب وطار الحجر
حطة
حطة ربنا
يسألونك ما الحجر القدسى ،
فقل
شرنقات يسوع ،
لتلقف هذا الحرام المجنح ،
قل

انه الروح من أمر ربى ،

ويوحى اليه — تعالى —
الكلام الكليم

يوم جاء المخاض ،
وكان الحجر
قيل ياأخت هارون ،
قد جئت شيئا فريا
....
....
فأشارت إليه ،
فكان الطيور ،
وكان الخيول ،
وكان الافاعى لتلقف ما يأفكون
يوم جاء المخاض ،
وشب وطار الحجر .

(الغربية)





محاولة للبكاء

شعر : عبده المصرى

احلام .. كوابيس
الليل شرقان
والنور بيسلم ع الشبابيك
طوابير مجانين
صحينى .. اشوف
صهد الآحزان
ف عيونك .. أبوش
تخرج من عضم امبارح
حبة أيام
يطرح ياسمينك ع الجدران
تفلت من دم الصيف
عصافير الفجر
خشب وقزاز
الشارع فاضى

والدم مملح ف الشريان
اشجار القلب بتطرح شوك
الأوله الإنسان
بكا الحقيقة وقافيه المحنة
تلعب بنات الحارة
ياعم ياجمال
اخرج من البحر الغويط غرقان
تكبش حواديت الاسفلت
مفشوشة الضحكة فى صحن الوش
مكسور قزاز المودة
مفتوح ياجرح الحيطان
ما أنتاش نبى الزمان ده
ولا الزمان اللى خش
اقلع غموضك .. وافضح الوردة
يبان ف صوتى الخلايق
وابان ف صوتهم غش
فى عيونى طين النحل
قمر خشب ف نخل
طوابير بنفسج شتت الاسمنت
ياعسكرى الدورية حصلنى
وألحق دموعى ..
اتسرسبت منى .

(الاسماعيلية)



أحبابى
أصعد قدامكو الجبل ،
فأتونى ..
أصعد ..
فاتبعونى ..
شوك فى دربى
ومواريث .. وجند ..
أصعد ..
فاعينونى ..
اخر مرمى بصرى ورد
يتفتح فى اوردتى
الكوخ بقلبى احبابى
فاحتملونى
اذبح جسدى طعما
انفاسى امتعة ..
خطوات العسس تجىء

زمراً
زمراً

اصعد ناحية الورد
الورد يفتق وجهى وجبينى
أحبابى !
افتح من اجلكمو بابى

ارتجل كتابى

فتعالوا لى
زمراً
زمراً
حتى أملأ بزهوركمو أعتابى
حافيكم اقرب لى من منتعلكمو
خافيكم ادنى من حاجيكم

★ ★

هاناقتكم

فدعوها تشرب
وذروها ترسو فى الاين الاتى
ابنى معبدكم حيث تقر
وأؤاخى بينكمو
أحبابى

★ ★

وطنا نبنى
زمنا فنقيم
كونوا احبابى احبابى
لا ترتكبوا الجهل
ولا تقترفوا الزلفى للجهلاء
أولى كلمى : فلنقرأ



ريحة المطر بتهز قلبى المحترم
بترجعه تلميذ فى كتاتيب الغرام
يحس نفسه بيجرى فى شمس الهرم
شاطر كانه من مغاويز الهوى
وفى ايده شابه الخالق الناطق تمام ..
وكإنهم فى الأصل ، مولودين سوا .!

...

آه ياتخاريف المطر فوق القزاز
قلبى اتملى من تانى اوهام .. ربما
لكنى حاسه قوى فى لحن الاهتزاز
هزاز فى ريح .. عصفور مولّف ع السما
كان له زمان أيوه فى حواديت الصبا
والان .. بيستسلم لما تحت القدم .!

لما الشتا بيمس صفحة ضلعتى

تصبح عروق ودان وكأن صابنى الصمم

...

ريحة المطر على قدما بتوزنى

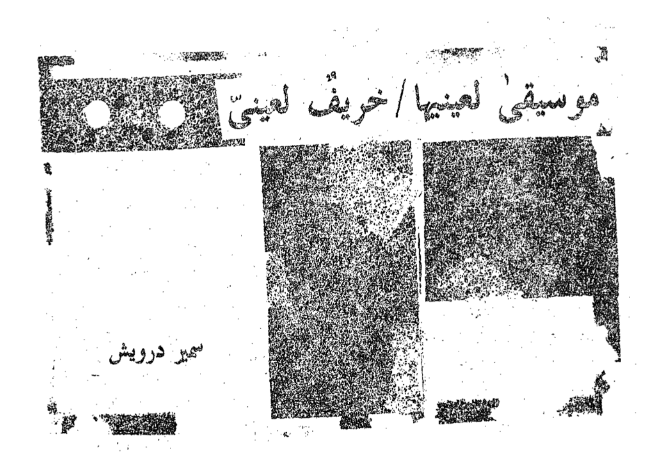
وتاخدنى لبعيد فى ثوانى تردنى ..

امشى كمن ع السلك .. خايف شهقتى

لا تزحلق

اغرق فجأة .. فى شبر الالم .!





موسيقى لعينيها / خريفٌ لعينىّ *

سمير درويش

هل كان الأفق يوسع باب الشفق ليدلق حبراً أسود
.. فى ميدان « الدقى » ،
يطمس – تدريجيا – لون السيارات
ولون القمصان الزاهية ؟
وهل تفضحنى الشمس فتعكس سمرتها فوق تضاريس
.. الأمكنة وتوزيعات الظل القانى ،
أم يجذبنى الشعر لشعريته ،
فأقاوم فعل حواسى
كى أنفصل عن المحسوسات ؟

---

* اهداء : إلى قصائد حلمى سالم

النادل يضحك كان :
يرص الأقداح الملآنة
ويعبر بملامحه المنبسطة عن تفسيرات الشعر
وتفسيرات البصات القوالة
يحمل أقداحاً فرغت
ويرقص أفئدة العشاق بصوت الموسيقى
– المنسابة فوق مناضده الكابية –
يعدل رابطة العنق
ويهمس للشبان ،
وينظر – من مكمنه – نحو : الأثرية المتكورة
الأثرية المتهدلة
الأثرية الـ (   )

يبسم . .

– ما لون الشعر ؟
– الأبيض
– ما لون العشق ؟
– الأبيض
– ما لون العشاق المبهورين ؟
– الأبيض
– ما لون التذكارات الملآنة بالتيارات ؟
– الأسود .

ما ينقصنى غير : استنتاج الصيغ النظرية للتنظيم الواحد ،
والشهد المترقرق مختالاً من شفتيك الحمراوين
(إذا لامست الشفتين الحمراوين
بفكين قويين . .)
وغير سؤالين اشتعلا بى :
★ هل يقصد بالجند الجند العمال أم الجند الموقوتون ،

وما المقصود بإطلاق « التثقيف » كنعت
لا متبوع بالنوع ،
وما يفصل فى نظر المنهوب :
الناهب لا منتمياً
والناهب منتمياً ؟
** هل صورتك فى أشعارى أنثى كاملة التأنيث ،
وكورت : الثديين
وشكلت : الكفين
الساقين
الشفتين
الردفين .
.. فحدثنى الغاوون – على طاولة بالمقهىٰ الليلى الصاخب –
عن تشكيلاتك فى أشعارى ،
أم كنت تبيتين وراء الأسطر
مثل الشمس وراء الغيم ؟

كان الشعراء « الرومانتيكيون » يقولون عن الأثدية : المانجو ، يبتدعون مكان الشفتين : الفستق ، ويحطون التفاح مكان خدود الحسناوات ، ففى أى التصنيفات أموضع شعرى، حين أقول عن الثديين : الثديان ، وحين أقول عن الشفتين : الشفتان ، وحين أمس بأحرفى الصماء خدود الحسناوات ؟

الأحرف تنسج – كانت – مخملها حول المقعد
.. فى مقهىٰ كاب فى ميدان « الدقى » ،
والشاعر يرسم تشكيلات تبعث فىّ الأرق
كما تبعث فىّ « المائيات »
ويطمس ما نحسبه متسعا : بين الشعر
وبين الحالات
يشكل بالأبيات : موائد

أكواب الليمون
وحجم أنامل محبرته
والخط المنسال الأسود فوق الفعل الأسود
منسابا يتدرج بين تفاصيل التشخيصات ،
فيبعثنا مبهورين إلى فردوس الحب المحسوس ،
ويتركنا

هل صدفته المثلى أن الحرفين السهرانين « البائية والحائى » ، أم يقصد قلب المعنى المبهج لاسم خليلته فيقول : المحتضرة ، يقلب معنى الحلم بكينونته فيصير : الفرحان ؟ هل يصنع قلقا – كان – بحذق بين النص وبين المنصوص ؟

كان الشاعر ينزف منفعلاً :
« سوف أسمى الجرح معادلة »
والأشياء الصغرى : تتجاور
تتحاور
تنسج نسجا لا محدودا للكون
وكانت تختط السيدة المتأثرة بعينيها :
« سوف أسمى معادلتى جرحا »
والكون ارتد نواة متعادلة تنهار على خديها
والموسيقى تنساب ، تدغدغ أعصاب الشبان
وأبدان المحرومات
النادل يلصق من مكمنه – بصات قوالات
فوق خصور تتماوج ،
والأقداح انفتحت ،
وانقفلت ،
وأنا أتشاغل بمعادلة أتمثل تركيب جوانبها
« الحاء = الحب
الحاء = الحزن

.·. فالحب = الحزن » .
البحة في موسيقى حرف الحاء تحط المحزونين بداخله
والحلم المبهج فى ظاهره منفطراً بالداخل
والبنت المشتاقة لى تنحاز لقرص الشمس الآفل
.. لمت – من بين الهدبين – الشعر
فهل يحملنا « الحزب » لمحرومينا ؟
ننخرط بنسج لا محدود للكون المرتد نواة متعادلة
ونسمى الجرح معادلة ؟
وعلى أى أساس سوف تنام فتاتى بين يدى منحرف
.. أو منجرف فى طوفان الفرح ؟
على أى أساس سوف نشكل للحزب طلائعه ؟!

– ما قول العشاق ؟
– الحب
– وما قول الشعراء ؟
– الحرب
– وما قول الأفاقين ؟
– السلم
– وما قول البنت المنحازة للشمس المنقادة ضدى ؟
– بعضى
– ما قول السيدة المتعبدة الفرحانة ؟
– كلى .

القهوة تفتح ساقيها للفتيان ، فتكتظ ،
حفيف الجمل الرقراقة تشتبك خمائل ،
والأفواه المحتاجة قرب الأفواه المشتاقة ،
والموسيقى تصدح ،
والبصات امتدت من كل الأركان إلى كل الأركان

التعب – خثيثا – مد إشارات
فوق روابينا ،
والشاعر يقذف ما تحويه الأقداح بفيه :
انبسط
وغنى .
والسيدة انهارت :
رصت قصتها بأناملها ، وانفتحت .
فانكتب الفنجان البنى رؤى ،
وارتسم « البن » تضاريس لتعكس :
ما تخفيه العين
وما يفضحه الشعر .

أنا منشطر لا ذاتى ،
أرخت لنقلات الفن لدى بألوان فساتينك :
فالأصفر خلانى أنشد للحظات التنوير ، وللحبكة
والأحمر يجعلنى أكتب للأطفال
الأخضر علمنى كيف تكون تضاريس الأجساد
الأبيض جرجرنى نحو المسرحة
الأسود للظل بلوحات التشكيليين
فماذا يجعلنى أختار الأزرق رمزاً للعشق ؟
وماذا يجعلنى أكتب للأزرق ؟
هل فكر « عبد الناصر » فى تكوين التنظيم الإسلامى الشرعى ،
أم يختلق الدساسون كلاما للتشكيك
.. بصحة منطلقات الفكر ؟
وهل يجبرنا الحال على أن نقبل ما لم يقبله القائد ؟
هل تجبرنى عيناك الصافيتان لشق البحر
– بثعبان –
نصفين ؟!

العين قبال العين
والأنف الأنف
الشفتان الشفتين
النار تعربد بى
والجنة تقصدنى
والحور العين

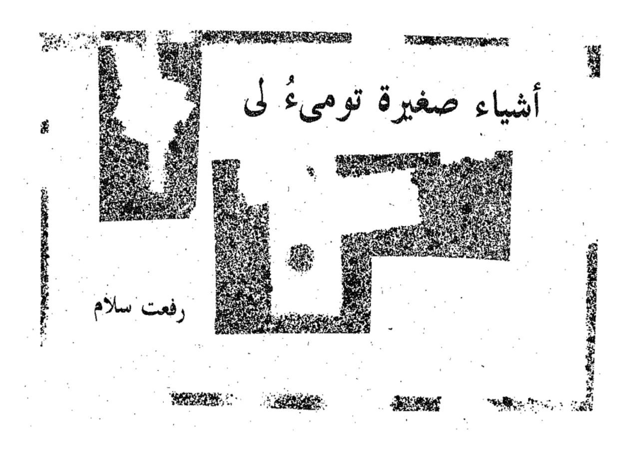
حرفان ضعيفان بمدلولين قويين اشتبكا :
« حب »
يزرع « كافورا » فى أركان المقهى
يسقط ظلا فوق تفاصيل الأشياء
ووجه الشاعر
« بح »
لا ينفع صمت مشحون
واكتبنى فى أشعارك قطا بريا
لا جسدا ممصوصا
واقذفنى سهماً فى عينيك
وخل القوس/الهدب
وحدث كل عشيرتك/الرفقاء ، علىّ

الضى الضى :
الأسود يقفز من ظلمات الأحمر
يخرج من أحزان الميت الحى
الضى الضى :
الواحد بين اثنين وحيداً يوغل
يطوى الواسع طى
الضى الضى :
الأحمر يفتح حزن الواسع

يفلت من أحزان الظلمة
يبكى الواحد
بى ..
وعلىّ

الليل استفرد بالعشاق :
فبان « الخروع » فى ثنيات الوجه ،
ومال القد جوار القد ،
اقترب الجفن العلوى من الجفن العلوى
فهل ينسال الأسود من طيات الأحمر ؟
هل فاجأنا الطيران فهشم ثديا كان الولد ينام عليه ؟
وهل جرجرنا « البعث » لمقصلة التاريخ
.. ليقصم ظهر الولد السكران
بهدب البنت السكرانة ؟
هل ؟!

تختط الإيقاعات الموسيقى فى عينيك
وترسم فى عينى خريفا
ما ذنب الشجر الوارف مال بفعل :
الموسيقى
والطيران
فأسقط غيما وخضارا
واستمسك بالبنى ؟
فهل تشبهنى الأشجار ؟
تغنى لحنا منغوما بين الحربين ؟! :
صراع فى جسدين
الموسيقى تكتظ بأحمرها
والغيم سواد العين .



لحظة

لحظةٌ آفِلَة .
أنسَلُّ منها رشيقا :
غيمةً ،
أو حَجَرا .
أمضى إلى لحظةٍ قاتِلَة
وأصنعُ من جَسدِى لها :
مِعْوَلًا ،
أو طريقا .
لأهطلَ فى اللّحظةِ الفَاصِلَة :
زُرقةً ،
أو
شَجَرا .

لا شيءَ

صَهِيلٌ علَى حافَّةِ البحر ،
طفلةٌ تلمُّ الموجَ في حِجرِها ،
وتُشعلُه موجةً موجةً ،
ثم تجرى .
صَفِيرٌ بَارِدٌ يجيءُ بَارِدًا ،
وقافلةٌ تسيرُ على المياه .
لا شَيءَ جرى .
لا شَيء .

طائــر

رَفَّ بُرهَةً ،
وأرخَى على بَدَنِى الجَنَاح .
مِنقَارُه يمتدُّ فى دمى ،
فتغفُو ، فوق شُبَّاكِى :
بِحارٌ من نُوَاح .
لا التُّوتُ يعرفُنى ،
فيهطِلُ نجمةَ النِّسيانِ فى خضرى ،
ولا يأوِى إلى جَسَدِى : صبَاح .
رَفَّ بُرهةً .
وحَطَّ ميِّتاً ،
فشبَّت فى يَدَىَّ
وردةُ البَرَاح .

بقايـــا

يَدخُلُنى البحرُ فى المساءِ
مَائِجا :
قَراصِنَةٌ
وأصْدَافٌ

وغرق .

يَحتَسُونَ قهوتِي المُرَّة ،
يُشعلُون سجَائِرى ،
ويسرِقُون من فَمِى الكَلَام .
يَخرُجُ البحرُ فى الفَجرِ
سَاجِيا :
مِلحٌ ،
وطحَالِب ،
وأعقابُ سَجَائِر .

أمضى

عَلَى خُاصِرَةِ الأرضِ ،
أمضى : جَمِيلا .
كفّاى : فَارِغَتَان .
قَلبِى : شَاسِعٌ لِلطَّعنَةِ المفَاجِئَة .
فكلّ شيءٍ يُشبِهُ الشَّبَقَ المراوغَ : لى .
ولى : شجرٌ أعلِّمُه الكِتابَةَ والغِنَاء .
ثم
أمضى عَنه
– عَلَى خَاصِرَة الأرضِ –
قَتِيلا .

ظِـلّان

ظِلّان شَاحِبَان ،
مُشتَبِكان فى ضَوءٍ تُرابيٍّ ،
وما يفرُّ من نَوافِذِ المقَابرِ القَدِيمة .
– « إلى أين يا سيِّدى الظِّل ؟ »
– « نمضى إلى صَخَبٍ ،
لننسَى وَردةَ الرَّملِ العَقِيمة » .



ظِلّان مَقتولَان ،
يَشْربانِ وقتاً آسِناً ،
وما تنزّه المسافَاتُ الكَظِيمةَ .
– « إلى أين يا سيِّدى الظِّل ؟ »
– « نمضى إلى قوتٍ ،
لتنْسَى موتَنا ،
ونَمُوتَ – مُنفَرِدِيْن – كالمدُنِ الأثِيمةَ » .
ظِلَّان قَاتِلَان . .

صياغة

عارياً :
أصُوغُ ذاكِرةً جَدِيدَة .
أدسُّ فيها من سيُقتَلُون فى الصَّبَاح ،
وما تيسَّرَ من نساءٍ حامِضَاتٍ ،
ما سَيسقُطُ فى يدى من شَائعات ،
وكُوبَ شَايٍ باردٍ ، وأقلَامَ رَصَاصٍ ، وسَجَائر ،
وصُرَاخَ طيورِ البَحرِ ، وسُفناً غرقَى ،
وسَبَايَا ،
وخنجَراً لِلحظَةِ الصِّفرِ البعيدة .
عارياً :
أصُوغُ لى جَهَنَّماً جَدِيدَة .

نَدَامة

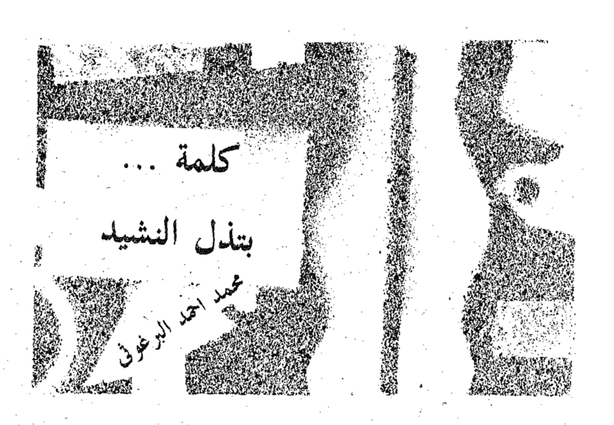
بَحرٌ يحُطُّ فى يدِى ،
فأنسَى ظِلِّىَ المشرُوخَ فى الظَّهِيرَة .
أهَدهِدُه
فَيَصفُو لى ،
ويُعطِينى مَلَامحَه الأخِيرة .
ويكونُ لى - فى كُلِّ شَارع -
حَقلٌ من الشَّايِ الخَفِيف .
لى - فى كُلِّ لَيلٍ -
سِكَّةٌ مسكُونَةٌ بالغَامِضِ الوَرِيف ..
لى .. فى كُلِّ مَرأةٍ : قيامَة .
بَحرٌ يَحطُّ فى يَدِى
فتسكُنُنِى النَّدَامة .

طـــلل

يمرُق – بغتةً – فى غَابَةِ نومى ،
غائِراً ، بَعِيدا .
عَينَاه : وَردتَا مَلَامةٍ غَامِضَة .
تقُولُ لى : ولا تَقُول :
وجهَان نحنُ لانفِلَاتِ نَجمةِ الذُّهُول .
وَجْهان لاشتِعَالِ الوَردَةِ العَارِضَة .
ويمرقُ ،
مُتَّشِحاً بالأُفُول .
يَدَاى فَارِغَتَان من شَبَقِ الرِّثَاء .
وفى فَمِى : لا أُغنية .

مُضيئـــا

أمشى عَلَى حَدِّ انتِصَافِ اللَّيل :
صاخِباً ، جَرِيئا .
ولى قدَمَان تَختَرِعَان ما أشَاءُ مِن دُرُوب
تحفُرَان لى – فى كُلِّ خُطوةٍ –
مفازة ، أوهَاوِية .
وتُغمِضَانِ العَينَ ،
كِلى أهوِى ،
عَلَى حَدِّ انتِصَافِ الوَيلِ :
ضَاحِكاً ،
مُضيئا .



مهداة : لأسامة سليمان أمين التجمع بقرية الدراكسة .
« ويلٌ لك .. أيها الشامخ فى غابة الفسائل »

ياعيد ...
الموت ماله كده واقف
فى صدرى زى ديب
واقف كأنه صليب
مدقوق على دمى ..
وساييني فاضل حى .
لسه فاضل من حياتى كتير
الميه ملو البير
والضى ملو النور
لكنى مش عطشان ولا شايف

لاشجاع .. ولا خايف
وجرحى ماطاب .. ولا نازف .
ياكل شيىء واقف
كما وقفتك ياموت على صدرى
الميه لو تجرى
كل الهموم تجرى !!

ياعيد ...
مالك كده ماسخ
قصب الهدوم ماسح
وصدر بنت البلد خايخ
وإبن البلد جارح
مش حُر ..
ولا قلبه طبعه عنيد .

ياعيد ..
نخل البلح عالى
وطلوعه يحلالى :
ألمس بإيدى الرطبْ
وأحكى له عن حالى
واحس طعم التعبْ
فى طلعتك يانخل
وابكى بدم الندم
ابكى اللى راح من رقدتى فى الضل .
راح اللى راح يارطب
وانا جاى لك إهنالى ..
هتف الرطب
إنت المريد
حُزت الطلب

وركنت على صاحبى لاجل أطلعك ياجميل
ميل بكتفه الهزيل
ع الأرض ورمانى
وشربت دمع الندم
لما دهسنى القدم
وصرخت من وطأته
كما وطأتك ياموت على صدرى
شال الهوا صرختى
يمكن تجيب خلى
يمكن تجيب عمى
يمكن تجيب خالى
رجع الهوا ياعيد
بيقول .. أنا مالى !!

★

وآهين
ياليل .. ياعين .
ياليل وأنا عاشق
صبيه رمشها راشق
قلوب عدد وعوذ اللقا
اللى ماتمت
عدد الشجر فى النقا
اللى مانبت .
وعشقى كل يوم بيزيد
ولما اسافر بعيد
دمعتى من فراقها ماقدرش أحوشها
لكنى فجأه أحس بسؤال .
ماعرفش مين سألهولى :
ياترى إنت كمان بتوحشها ؟!
وينتهى سفرى الطويل .

ألم البحر فى عنيه عشان أبكيه
على إديها وأنا راجع
وادق بقلبى لما اوصل على بابها
واحس بخطوها جايه عشان تفتح
أخاف أفرح
وتفتح بابها تلقانى
أحس عنيها عارفانى
وناكرانى ..
يسيل حضنى على إديه
ألاقى حضنها فارد
واحس برمشها ساجد
لواحد غيرى مش ليه !!

واقول لصحابى يارفاقه
أدق بقلبى على بابها
وتفتح لى بدون وحشه
كأنى ماحبيتهاش
كأنى آهة خلاص
ماتت على رموشها
كأنى طلقة رصاص
متعلقة فى المنتصف
مابين قلبى اللى طلقها والهدف
لا بتوصل .. ولا بترجع
لا بتشفى .. ولا بتوجع
لا بأهلها تطلع
ولا بتقلع
حراب العرش من صدر البلد
وبانى العرش فى سنين الهدد



ياعيد ..
ولقيتنى وحدى ع الطريق
ماشى أنا بسحنة غريق
فاضت عليه الأسئلة
والأحجيات المعضلة :
ما الفرق بين اللى ظلم واللى إنظلم
مادام نهاية الكون عدم ؟

وإيه يفيد إنك تدافع عن فقير
والموت نهاية اللى شبع واللى انحرم
واللى صعد .. واللى وقع
مات المسيح ولا إرتفع ؟
سؤال عظيم .
ولقيتنى وحدى ع الطريق
فاضى .. كما كدبه
واضح .. كما ندبه
كنبته بدون حبه
نادم أنا ..
كأن ذنب إرتكبنى وأنا ندمه
عادم أنا ..
كأن واحد عايشنى وأنا عدمه
مستنظره لما يحين أجله
يعدى نعشه ع الطريق
وأمشى أنا ف قدمه
أمشى وراه ع الطريق
بصوت بطىء
كما كلمة بتذل النشيد
لما النشيد يطلع جرىء
كلمة ندم
كلمة عدم
كلمة نعم



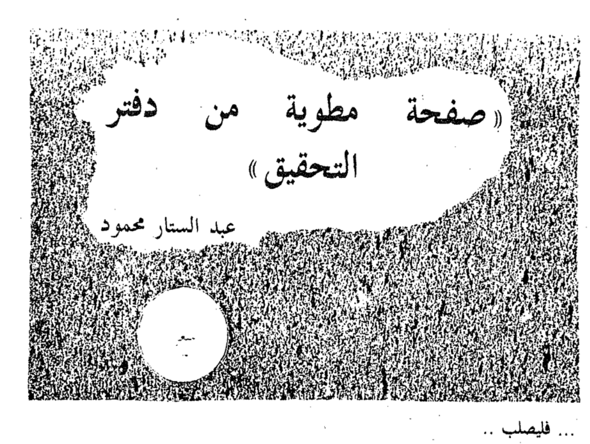
[أنا مُش سُهَى .. أنا رُوحْ غَضَبْ]
واتبسِّمتْ فاقِ الوَطَنْ ....
هَبَّ الغَضَبْ ، يعْلِنْ رصاص الانتصارْ
فنَّان أصيلْ يرسم بدم اللون وفا !!
يرسم علم ..
أنا حياتك خدتها كان التمن
روحى ف روحك تنزرع ، تطرح جناين
ثمرها يطعم عروق اتبلدت . يطلع أمل
....
أنا صوت ضمير «الآدمى» ــ «أهلا بأحضان الضنا»
والموت مادام يخلق حياتك «ياوطن»
والوقت مش وقت الشجن
الوقت وقت الجدعة والبندقية ام الطرب

تعزف ترقص من حزن ...
بس العروق بس اتملت من سر اسمك ياوطن »
« وسط الزحام ، رغم اللئام ، عشرين ربيع حوشتهم »
يادوب عشانك جيت أنا ارسم بهم حرف اتمنع ..
وسط التجارة لم يعد فيك سلعة مش ماشية بثمن
« حتى انا ..! » .
حتى الدمار مابقاش بلاش .. داكل طلقه
ف قلبنا دافعين تمنها بدمنا ..!

....

[اسمك جميل ، عشقك جميل]
الموت فى ارضك لاجل عرضك شيء جميل !
وانا ليه اعيش ؟! ـــ مادمت مش قادرة اجيب لك « موطنك » !
ولاحتى اكون لك حتى ريشة ف طير يغنى لنا نشيدك بعد ما نحيى العلم ..

عمر الالم عشرين سنة ، ولا عينى قادرة توهبك
لو قطرة من دمعى تبرد حرقتك !!
احلف قسم ... روحى فداك ماإعزها
« مادمت حيا ياوطن » ـــ
جوا القبور لو نندفن وتعيش حياتك
ياوطن « هيه الحياة » ...



... فليصلب ..
والآن نحاكمه بهدوء
«قال القاضي»
وبصوت جموع الشغيله
يهتز الترس
برىء
وعروق رجال الترحيله
بدماء الشمس
برىء
ـ ياهذا القاضي
مصلوبي كان يحب الخبز
يعطيه الاطفال ترد الغُلة
مصلوبي كان يحب الشمس
لكن
يرفع كفيه على رأس المعروق مظله
مصلوبي

كان يقول الشعر
لم ينظم منه عقودا لاميره
لم يفرش منه الدرب زهورا للحكام
مصلوبى كان
يرقأ بالحب دموع فقيره
يلقيه بجب المقهورين سلام
★ ★
ـ يارب العدل
ياباسط كفيك على الميزان
الخائن كان يحب الخبز
يحب الشمس
يقول الشعر
الخائن يجحد آى السلطان
يمشى بين العامة يكذب
يصلب
وليلبس اكليل السنط
ويدق على الكف اليسرى مسمار العدل
ويدق على الكف اليمنى مسمار الحكمة
وليترك عريانا
يستتر باجنحة الغربان
من يرفع تهمته خائن
ـ فليصلب
ويؤمن قاضيه برأسه
× × ×
تنقطع بصدر المصلوب خيوط العمر
ويحرك بين الفك لسان الدم :
ياابناء الجرح المنشب
ماأروع ان ننتزع الفجر
× ×

تقف العامة

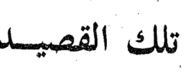
تقرأ فوق الكف اليسرى «دلتا»

فوق الكف اليمنى «وادى»

فوق الصدر

«الحكمة ميزان العدل»





تلك القصيــدة





هشام قشطة

قررت أن أنجو بذاكرتى
وأقتلنى وأقتلها
وأبتدىء القصيدة بالختام .
تلك القصيدة مالها ضيق ولا سعةٌ
الكل فى رئةٍ
والجزء طار على النوافذ راسما لغة اليمام .
اليوم الخميس
والسبت موعدنا أمام الجامعة
ماذا تقول لها ؟!!
سأقول لمْ لا تقرءين
« زوربا » وأقرأ « جابرييلا »
كي نكون الأولين بلا بداية
والآخرين بلا نهاية .
أو
سأقول حاصرك الغزاة بموتهم

فتهيئى لدخول مملكتى
فأنا الوحيد وأنت من كشف اللغة .
تلك القصيدة أول النار التى شبّت على قطينٍ
فانتشرا بحقل الروح مذعورينِ
استوطنا صوتى
– والصوت ظِلٌّ خطيئة الآباء والأجداد مذ ورثوا خطيئتهم –
تلك القصيدة ما لها هدف ولا سمةٌ
الكل طفلٌ قيدوه على الجبال وأسقطوه
والقاع إسفلتٌ
والجزء يبحث عن جنون اللحظة الأولى
لكنه صوت أتاه : تأمل الرحلة
ضجت بحار بالرؤى والسيد الزبد
فتجمعوا حولى سنبكى
أو ندمّر لوحة الوهم التى فضحت رؤانا .
قابلتها
وحدى قرأت « جابرييلا وزوربا »
– هيىء لنا من أمرنا رشدا
قال : الغزالى
ثم ماركس
ثم ابن رشد
ثم نيتشة
ثم السهرور دى
ثم عام الهجرة
ثم نيويورك
– هيىء لنا من أمرنا رشدا
خرق السفينة وادّعى وحيا وشدّ حباله حولى .
الجدّ فرعون
والأب كافور
وأنا المسافر فوق نهر النيل أمتحن العلاقة بين قلبى والتجارة



- ماذا تريد ؟!!

كيف استطاع الله انجاب الطبيعة من لدن عذراء ؟

ولم انتشى إبليس ؟

ولم اصطفانى البحر أول عاشق لجنونه ؟ .

- ماذا تريد ؟!!

لابد أن ألهو بعصفورين فى أنثى لأوقظ ما تبقى من جنونى

لابد أن أشتط فى تأويل أوهامى لكى أصل البداية بالنهاية علّة

أرقّ ويمضى

لابد من لغة لأجمع ما تناثر من فؤادى تحت أقدام السفر

وأقول خنتك يا إلهى حين لملمك الشجر .

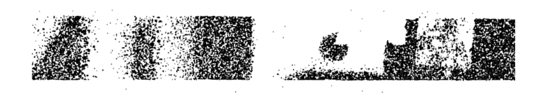
- ماذا تريد ؟!!

دمع على شفة القصيدة لاح لى

والعشب سيّار لعزلته وقلبى .

- ماذا تريد ؟!!

أين الطريق إلى فؤادى
ليس اختيار
أن ينتمى للطين
وهو انتحار
لو ينتمى للنار
- ماذا تريد ؟!!
هل هكذا كتب القدامى ؟
- ما هكذا كتب الحداثيون
أدميت وجهك بالبثور وقلت تمشى نحو « رامبو »
والآن ها أخشى عليك من العبيد .
« أرقٌ على أرق ومثلى يأرق
وجوى يزيد وعبرةٌ تترقرق »
أزف الرحيل وليس عندى صبوة
للبحر أو للناس كيف ؟ أمارق !!



الحجـــر الصغـــير

شعر : عزت عامر



ياحجرى الصغير ..
ذا الحواف الجارحة
يا من أهانه الصمت والصبر
يامن داسته الاقدام .
يامن عشت الزمن الحجرى
ورأيت البشر التماثيل ..
رأيت البشر النحاتين ..
يسترخون على شرفات بيوتهم
يمضغون الشره الحيوانى
ورأيت البشر المنحوتين ..
صرعى ..
على مواقف العربات والارصفة
مشدودى الوجوه للأرض الاسفلتية
صلدهم الرعب والارهاب .
إلىّ ياحجرى الصغير ..

وتعلم الطيران
لقد وهبتك قبضتى الحياة
فانطلق فرحاً ..
وزغرد فى الهـواء .

ياحجرى ...
ياكلمة غضبى الأولى
الهدف امامك فانطلق .
وإذ تخترق الدروع ..
لا تحطم صدر الجندى ..
بل عبر البوابات والحرس المسلح اندفع
عبر الردهات المزينة
واسحق القلوب المتخمة بدمائنا
التى تغذت على نخاع حياتنا ..
وباعت واشترت فى مصيرنا .
دعنى أرى الدم الآسن العفن
يسيل على منصة التشريف
حتى تهتز اشجار بلادى طربا
منتشية بعصارة الربيع .

★

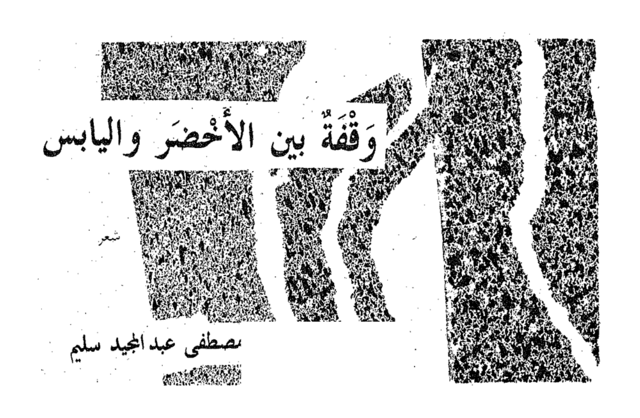
ياحجرى ..
لقد وهبتك حياتى
وسوف تتبعك ملايين الاحجار
تقترفها ملايين الايدى ..
فتهدم السجون وغرف الاستجواب ..
وتحطم الابواب المغلقة ..
وآلات التعذيب .

★

انطلق الآن ياحجرى
فأنا أسمع صوت الزناد
وأرى النظرة الصلدة الحائرة ..
فى أعين الجندى .

★

كلمة أخيرة ياحجرى الصغير ...
إن ملايين الاحجار الصغيرة الحبيبة
ستحطم سريعاً ..
تلك البنادق ..
العميـاء .



وَقْفَةٌ بين الأَخْضَر واليابس

شعر

مصطفى عبد المجيد سليم

نبيذَ الحُقُولِ المُعَتَّقِ أشْرِبتُهُ ..
صرتُ طَيْرَ الحُقولِ المُهاجِرْ ..
تَرشُّ المسافاتُ بالحُلم وجهى
يُعطِّرُ ثوبى تُرابُ البيادِرْ ...

.. ..

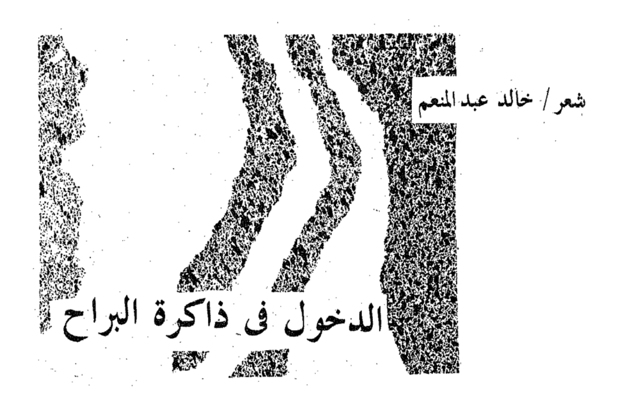
أنا طِفْلُكَ .. اليومَ يا حَقْلُ جئْتُ ..
أُفتّشُ عن منزلٍ قد بَنَيْتُ ..
من الطّين والقشِّ
.. كانتْ تُظلّلُهُ بالغناء صبية ...
غدائِرها إنتَشرَ الطّينُ فيها
إستدارَتْ تُخبئها بالذّراعين ..
تضْحَك خلْف إشتباك الذراعَيْن خجْلى ...
فقد رَشّشَ الطينُ وجْهَ الصّبيةِ ..
عَمّق غمّازتيها الْخجَلْ ....
.. أراكِ إحتميْتِ من الحَرِّ بالظِلِّ .. ،

أينَ إنتفاضُ الصِّبا بالرُّعونةِ
أين إشتجارُ دَمِ الوجْدِ بالصَّبواتِ الغِرَارْ .. ؟!

.. ..

أراني إحتميْتُ بشَيْبي ..
أراني إحتميْتُ من الوَجْدِ ..
بالعُودِ هَشّاً ..
وبالصَّدْرِ يُطفيءُ ماءٌ لَهُ كُلَّ نارْ .. !!

(المنوفية)



(١)

أصفـر
وغين الريب
وتأنيب
يفاجئك الراعش
خرير عن بعد
تطويحك
رواحك
هجير فى هجين
هاسـيبك
لحظتين من ملح ريحك
بُكره وامبارح
ملامح
من مُدن شهوة خروج
تعاريج

وأقابلك
تانى فى الدهشة
سكوت
ماعرفش حاجة
بس عارف .

(٢)

هش ..
عصفورة اندبحت
جوَّه العش .

(٣)

باركنى أدخل خطوتك ياجحا
ـ هات البخور من بحر موجه بينقطم خنقه
أمرُق مابين الرمل والطينه
هاخضك واردك
واهزك فى منخُل
وهاعجن عيونك فى خمره وأزرق
وارشك بدمك
هاتطرح
طيور .

(٤)

بتخشى وحدك فى البلل
وأول صفر ف حدود البراح
حادف سؤالك فين ؟
تعالى : نلضم الميَّه
ف خيوط السر غيمه
إنزع قشور الشَمس

وأكويها برحيل الجرح
من عينك .

(٥)

بلاط رواق الصبح يخدشني
يفتح بيبان الباهت الشمسي ،
أرنب بيدق الهون في الشيش ،
رجعلي القرش الألمونيا الممسوح النسر
مش هاديلك حتة قمره .

(٦)

(نادية) بتحلم ورد نازف
أسئلة !

كان الخطاب للشعر

مجدى السعيد



- ١ -

واقفه السواقى قصاد البيوت
إزاز البيوت مدهون بالزرق
السكوت أزرق
ريش الفراغ حلق
بدوق الحياه ومصدق
الملح تحت البحر فوق اللسان أزرق
خياشيم الأرض شربت من أذى الانسان
قلبت عينى .. غيرتلى الاتجاه
السكوت أحمر والجريمة حريق
البومه دومه .. بس ليها عنين
ومنبته ع الأرض .. مش ع الشجر
ومعلقه ع السدر صفارة الأمان



- ٢ -

بين الرمش والغفله كورنيش جميل ونجيل طويل ملهوش مدى
الحسد فلق الحجر ، نص غطاه الشيطان
يوم ماعشش ف الجبل صبح الجبل بقرون
وعيون
وودان
عمل الشجر حلقان
وعبى جوفه من أمل الجعان
كانت له البومه بنت .. م الحسن والنور والحنان
غضبت بنات البحر ع الشطآن ....
قلبت عينى ، غيرتلى الاتجاه ...
نص تانى من الحجر بس فيه الروح
ريش عليه طحلب ردم الزرع الشيطانى
سرب الطيور فى السما طلع م الدروه



ملا أسماع الكون بغنوه :

« ... حجر حجنجر
ف الارض ينضر
الزرع طعم السكر
هز الحجر إعصُرْ
مش حتاخد غير حليب .

– ٣ –

مكنتش أعرف إن جبل الثلج مصنوع م البخور
عملت كفى مبخره
ومشيت ورا .. دخان طويل
كلمنى صاحبى من ورا الخيمه
وعيونه قاطعين القماش
قالى روح قولهم

أنا فى الخيمه بشبه لسيدنا إبراهيم فى النار
تحتى حريق الخضار
روحى وتد
إبنى ألعن من صبايا الدومه مره محبهاش
روح قولهم إن إللى جوه الخيمه عاش !

- ٤ -

هدهد بعرف ديك واقف على مشوار قديم
يمدنى فى الارض زرع
يخش جوايا مكان الغفلة مابتسرح
نشاهد سوا
الدوم جماجم بشر داخله خياشيم الارض
البيوت اتسطحت صبحت بعلو الارض
الولد لف الحجر بقطيفه
ليس الولد بدلة التشريفه
رمى سهمه فى عين الجبل إشتعل
عدى الحدود كان السكوت أخضر
كان الخطاب للشعر



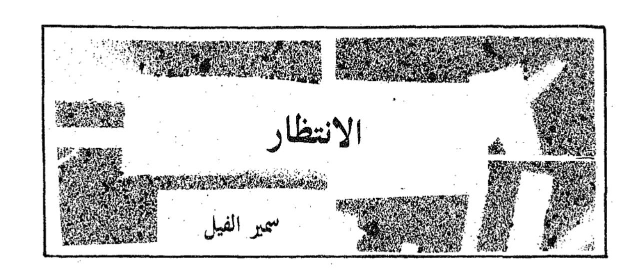
النبت عربى
منقوش فى جلاليب البنات
شفته فوق الأغلفة بلون فسدق
ماكنت بعلم إنه موشوم فى الحشا
رمز واشاره ونبض جوه الأورده

قالت نجاح ..
لما ريحة المراميه تدق بوابة الحنين
بسمع أبويا المحنى واسمع حتى تصقيفة ايديه
بيقول وصوته مستميت
كنت قاعد تحت شجرة برتقان
وحسين بينقش إسمه ع الناى بافتتان
وامى بالإبرة بتغزل توب فى لون الأقحوان .
ماكانتش بتفرق مابين الشجرة أو بين ساعات
لكنها ساعة ماتمسك بين ايديها الخيط

تشوف الثمنات
وتقول فى قبرى كفنونى بتوبى
وبزهر الليمون والزعفران
رشونى بالزعتر واغصان الريحان
ماتكتبوش إسمى ولا تاريخ وفاه
ما بقى لنا غير الذكريات .
ماقدرتى يا امه تكملى غزلك ولا
حتى الكلام
ماسمعتى غير دق السناكى ع البيبان
واترش حبر على الملامح والزمان .
وفهمت ليه
كانت ايديكى المضمومين بالتوب لصدرك
نور ونار
وعرفت ليه
كانوا العيال متلفحين بالحطه وعنيهم
على السور والجدار .
آخر نفس ليكى ولىَّ اتفلفصوا مابين
حيطان شربوا ملامح وشنا
بقوا يشبهونا ويشبهوا خيطك
وتوبك والمرايه وصحوننا النحاس
قالت نجاح ..
وانا كنت طفله صغيره
فستانى زهرى فى ديله صفين -
الركامه مكشكشه
والأرض كانت مستحميه ندى .
بجمع المراميه والشمس فوق قورتى
نغم
ماعرفت إمتى اتبعترت من جوه حجرى
المراميه

واتلونت بالدم بركان الغضب
مالمحت غير السنكى مغروز فى الجسد .
وابويا قدامى بينطق بالشهاده .
دقوا بكعوبهم ع البيبان
طقطق الشيب فى الضفيرا السمرا
لما مسيت البدن
وبتسألينى ليه ما برسم إلا نبتى
اللى اتصبغ
قالت نجاح ..
عمرى ما ها انسى يوم تقاطيع الوجوه
كانت يمينى فى إيد جمال
وفى الشمال بؤجه بلونى اللى اتخطف
منساقه ما بحمل هويه
متبعترة جنسيتى
بحمل فى وجدانى حيطان كل البيوت
والدكاكين والبراويز الخشب ، والكوندره
والمكحلة ، والمغزل المكسور وحتى الطنجره
وبعيش كما الضيف المسافر دائماً
حبيت بلاد ، وبلاد رمتنى قبل ما اعرف
شكلها

شفت العصافير فى السما ..
لكن عصافير الجليل مالحتها
مازقزقت على بابى يوم ولا فى يوم
نطورت حبات الشعير علشان ما اشوفها
قريبه غير فى الجليل
قالت نجاح او قلت انا
صوتنا اتمزج
طيرنا فى الاوضه عصافير زقزقت
وزرعنا مراميه فى شباك ما اتقفل .



فاقد الضى ، وعاجز الخطوات
حشيشه أصفر بليد
حروفه موات
وندهته مصباح بلا وقيد
الشعب واقف لجل ما يهل
وهو الجفاف
ضعيف كريح الصيف ، بلا مطر
ولا عناقيد
لأنى أملك الساق مع الساق
وأخوض السباق
مش مهم أخسر
ما دام ده الطريق
ودى أشجاره
ودى ناسه ..

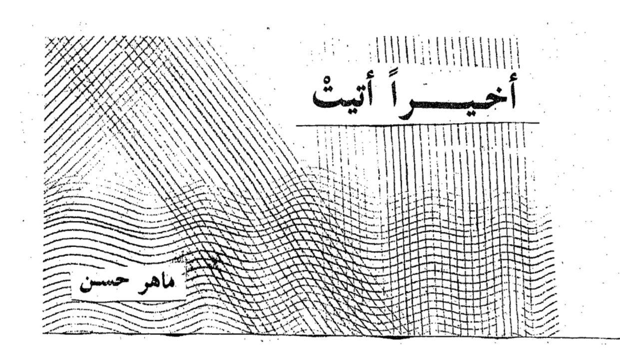
ودى ضلمته ، تنشق بالأضواء
ودى مركبى لا تخاف أنواء
أخوض واضارب
يرفعنى اشتهاء الحلم فوق
شريان ساعدى ينبض
ودم الوطن يروق !



البحر ناداني وقال احضر سريعاً كي أضمك يا فتى ...
فوجدتني أجرى أهرول نحوه
ووجدتني أسمو إلى أعلى سماواتِ العُلا
قد كنتُ أنسيتُ الصديقَ - البحرَ - فى كهفِ الليالى
الحالكات ، الباكيات عيونها
وذَهِلتُ فى صخبِ النهار ووطئه لذواتنا
قد كنت أنسيتُ الفتوةَ فى مواجهةِ المحن
لكننى
عند استماعى للصدى
هللتُ واستبشرت خيراً فانتبهتُ لوحشتى
لملمتنى وجريتُ نحو البحرِ أعدو وامتثلتُ
ناديتُ يابحر انتظر
أوحشتنى
ووصلتُ ألهثُ عنده

فجلستُ عند بساطه متهالكاً
ندَّيتُ كفي ، جبهتي
ندَّيتُ وجهي الملتهبْ
وضحكتُ من أحشاءِ أحشائي كثيراً دون حدّ
ومددتُ جسمي عنده
أتسمعُ الأصداءَ والريحَ المهرول
وانكساراتِ الزبدْ
الموج يجرى فى اليمين وفى اليسار بلا عددْ
ويحاورُ الصخرَ الذى يعتاقه
إن كان ذا باعٍ فَلَتْ
إن كان غِراً ما فلتْ
وحكيتُ للبحرِ الصديق شكايتى
قد تهتُ منّى فى متاهات النهار وما صمدتْ
قد ضاعت الألوان فى تيهِ الهوادثِ واختلطتْ
أنا يا صديقى قد مللتْ
من كل من ألقاه فى وجهى سئمتْ
وأود أن أنهى الجميعَ عن التبلد والنزقْ
ضحكَ الصديق وقهقت خلجاته
حملقت فى اللاشىء ممتعضاً ، بصقتْ
والبحرُ يضحكُ حانياً
قد قلتُ للبحرِ الصديقِ أنا تعبتْ
قال الصديقُ اخلع ثيابكَ وارتحل فى الماءِ واسبح واغتسلْ
اصرخ وهدد صح بأعلى الصوتِ إنى أعترضْ
واقفز إلى الماء اغتسلْ
قد غبتَ عنّى يا صديقى واختفيتْ
لا تبتعدْ
وإذا أردتَ البوحَ فلتحضرْ إلىّ
فأنا صديقُكَ يا فتى
تباً لها تلك المدن

تختالُ فوقَ دروبها كلُ المباذلِ والمحنْ
وهواؤها
ما عاد يصلحُ للنَفسْ
فاحضر إلى البحرِ الصديقِ لتغتسلْ
واحضر إلى الماءِ النقيّ لتنتعشْ
فالماء طهرٌ يا فتى
والماء أصلُك يا فتى
وانسَ المدينةَ ، نورَها وضياءَها
وانسَ انطفاء نجومها
واحضر إليّ
فأنا صديقكُ يا فتى



ومادام يَمْتَدُّ بين السماء (العجوز) وأرضى خيوطُ الدُّعاءِ

ترانى رجعتْ

ومادام يقطع كلَّ مسافاتنا فى الضمير المسافر فى الزيّف عشقُ الحياة

ترانى رجعتْ

وبعثرتْ تلك الأغانى على كلّ خارطة للتضاؤل - عشقاً -

ليفجؤنى عبءُ نفسِ التساؤلِ : كنت قتيلاً ؟

أما زلت تمضى ؟

أمازلت أنت المسافر عَبْرَ المسافات فينا

وكنت تطير بأجنحةِ الكبرياء القديم

وترحل فوق الرّياح العقيم

أخيراً أتيتْ ؟!

وكانت أغانيك يَلْعَقْنَ فينا صديد الجراح لتثمرَ وطناً فَتِيًّا جديداً

وتثمرُ أرضاً

وتعصرُ أحزانك الباقياتِ ، لتمنحَ قنديلنا بعضَ زيتْ

أما زلت تمضى ... لتهرَب خلف حدود الفجيعةِ
يَسَّاقط الريشُ فوق العواصم حتى تعود إلينا .. نعودُ إليكَ
تُدَوِّنُ إسمك عند الوصول
وتكتب إسم البلاد التى شَرَّدَتْكَ طويلاً ، وَرَقْمَ الجواز
وعنوانك الأجنبىّ الحروف الذى يسألُ الشمس عن ظل بيت
أخيراً أتيتْ !
لتكتب إسمك فى دفتر الهاربين إلى ماوراء حدود البكاء العميقْ
أما زال قلبُك منا يخافُ
ويخشى الطريقْ
وتخشى محاكمةَ الأصدقاء – بحقِّ الصداقةِ – فيما جنيتْ ؟!

***

تشقّقَ جسْمُكَ فى العشق – ظمأً – وما زال يسألُ عشقاً قديماً
يُصَلى كثيراً لأجلِ المَطَرْ !
وتنشدُ شوقاً – من اليأس أفْضَل – تمضى ترتِّلُ
نفس الأهازيج – نفس التراتيل – نَفْسَ السِّيَرْ
ويأتى الجواب فلا تشتهيه النفوسُ : نَعَمْ
أخيراً رجعتُ لأعلن نفْسَ التَّمَرُّدِ لكننى أمتطى صهوة الحزن حيناً
وجُبْتُ بلاد العجائب منبهراً عبر كل الدروب ولكننى
حين عدتُ إلى الدّار فوجئتُ أن الرِّتاجَ انْكَسَرْ !
وقد سرقوا من صوان التَّذَكُّرِ ثوبَ الزفاف ، وأقراط زوجى
وأحلى الصُّوَرْ
وقَدْ شوَّهوا فى رفوف انتمائىَ ،نثروا بقاياىَ فوق بلاد الخرافات ظُلْماً
فَعُدْت إلى نفْسِ .. نفسِ المرافىء يَصْطحِبُ القلبُ فيها الضَّجَرْ
فَتَحْتَجُّ كلُّ الطيورِ على أُغنياتِ الحنينِ
وزيفُ المُغَنِّيْنَ ... يغتصبُ اللحنَ فوقِ الوَتَرْ !

***

أخيراً أتيتُ .. وما عُدْتُ أحمل نَفْسَ الملامح ، نَفْسَ التقاطيع
نفس التفاصيل ، نفس الهوِيَّةْ

ولكنها حيرةٌ فى السؤالِ .. بأرض المُحَالِ
فما كان (يوسف) يدخل (مصر) على متن طائرةٍ أجْنَبِيَّةْ
ليقهرَ كلَّ السنين (العجاف) ويهدى (زُلَيْخَا)
يُعيدُ إلى منبر الخير شَيْخَهْ

ويرمى قميصَ الفضيلةِ فوق عيون الوصىّ
فيرتد فى أغْنياتى البَصَرْ

ونحن إذا مانعسنا على صدر تلك السنين العجافِ
تؤرقنا أحرفٌ فى نشيدٍ جديدٍ
إذا شاعرٌ عزَّ فى أجادَ الرثاءَ ، السِّبابَ ، الهجاءَ
حبلنا جميعاً حروفاً جديدةْ
إذا العيد جاء بغير الكساء ، بغير الغداءِ
أصابَ الدُّوارُ دماغَ الجريدةْ
إذا فارقتنا سنينُ الرخاءِ
إذا المجمعُ اللُّغوىّ ارتضى للقصائد أن يدخل اللفظُ (مُسْتَوْرَداً)
كى يُغازلَ كلَّ نساءِ العَرَبْ
مباحٌ إذَنْ كلُّ شىءٍ يدور بفُلْكِ الكُتُبْ
لذا قد كَتَبْنا قصائدنا فى (المراحيض) سرًّا على ورق (التُّوِليتَ) المُعَرَّبِ
لو طاردتنا العساكرُ خلف السطور (اللَّهَبْ)

فَقُمْ يا رفيقى نعجن كلَّ تخاريفنا فى معين الغضَبْ
فمازال كل الأجانب لا يرغبون العَرَبْ
وفى كل أعينهم حاصروك طويلاً ولا ريب لا تستطيع الفكاك ، الهَرَبْ
فغنِّ إذَنْ كيف شاءت قريحتك المُسْتَبِدّة أشعار فخرٍ
وعشقٍ ، وهَجْرٍ ، أغانى اشتياقٍ ، تناسَ الغضَبْ

***

« إذا الشعب يوماً أرادَ الحياة .·. فلابد أن يستجيب القَدَرْ »
فحجّ إلينا لنسقيك كاس التَّمَرُّدِ حتى الثُّمالةِ ،
كى لا يُديم الزمان – الغريب – التَّلَصُّصَ ، يعبث فيما وراء الكلام الذى –
لا يطيق التَّوَجُّسَ ، يخشى فضولَ النَّظَرْ

وغَامِرْ بما قد تبقى من الحزن والكبرياءِ وصدق النوايا
فَلَنْ يحجبَ الموتَ ذاك الحَذَرْ
فإن العذابَ الذى يفقأُ العين لن يهرق الماءَ دون البصَرْ

***

أخيراً أتيتُ
وفَتَّشْتُ قَلْبىَ حتى عرفت خبايا الطريق إلى المَهْزَلَةْ
وأيْقَنْتُ أيضاً بأن العذاب (الخلاص الوحيد)
لآخذَ أوَّلَ عمرى طريقاً إلى أرْذَلَهْ
لأعرف أن حياتىَ بعدك ، عُمْرك بعدى خُطىً مُثْقَلَهْ
فألبس لون الحداد الغبىّ مع الأسئِلَةْ ... هنا المسألَةْ
حين أعرف أنى دخلتُ إلى دارى ، أنى وصلتُ إلى معنى لعشقى
دخلتُ إلى جُحْر خوفى سريعاً إلى آخرهْ
أقول .. أقول لكم سادتى .. هنا القاهِرةْ
على حافة الحب والذّاكرةْ



الصُّــوَرْ

مصطفى عبادة

الصورةُ الأولى :

قلتُ بأنّ العيْشَ اثْنانْ
الأوّل وهمْ
والثّانى وهمْ
قال صديقى الصّوفىّ :
إن العيْشَ بدايةْ
، ونهايةْ
هذا خلقُ اللهْ !
وصديقى الشاعر يعرف أن العيْشَ
نهايةْ
، وبدايةْ
بعض قصائد شعْرٍ فى كل الحسناواتِ المدنياتْ
اللّائى يقْتُلْنَ الحرفَ/الصدقَ ،
على مقْصلةِ القُهْر الليْلىِّ ،
يجئْنَ فُرادىٰ وجماعاتٍ ليُمارسْنَ العشْقَ ،

على قارعةِ الطرقاتْ
يزْعُمْنَ بأنّ الرّبَّ يباركُ هذي الأشْياءْ
لكنىّ أعْلمُ أنّ الربّ القاطنَ جوْفَ القصْر العاجىّ
الحامى طهرَ مدينتنا يرفضُ هذى الأشياءْ
فلأرفعْ شكوايَ إليهْ .
– يا مولايَ ،
رأيتُ فتىً وفتاهْ
شيئاً يحدثْ .
: هل معك شهودُ أربعُ ؟
– كلُّ الناسِ شهودى
: هل تقدرُ أنْ تُحْضرَ أرْبعْ ؟
– لا
: فلْتُجْلدْ حدّ القذْفْ
– أقْسمُ يا موْلاى ...
: فلْتُجْلدْ حدّ القذْفْ

فى وسط الشكوى »
– شُعراءُ مدينَتِنا ضلّوا
: هذا أمْرٌ ليس بأيدينا لا نفتى فيه بشيءْ
إذْ أنّكَ حاقدْ
تعْجزُ أن تفْهمَ أن الشُعَراءَ لسانُ المُلْكِ ،
وأنّ الشّعْبَ الجائعَ يحْتاجُ لبعْضِ الترفيهْ
بالغَزَلِ الرّاقى والأشْعارِ الحُلوةْ
هلْ تنْضمُّ إليْهمْ ؟؟
– فلْيتفضّلْ موْلانا ولْيَسْمعْ بعْضًا من أشعارِى
آخِرَ أشْعارى إنْ شاءْ ،
(خلّصْنا والخولى مجاشْ
ناكْلوا غدانا ولاّ بلاشْ
إبْدايةِ الخولى يقول : ناكْلوا غدانا

واللّى مجابشى غداهْ معاه
– قصدُو يقولْ « اللي مفيشي ف بيْتهم أكْلْ
الغيظ مليانْ رجلةْ ودِفْرةْ وسريسْ »)

« اقتراح فى آخر الشكوى »
– ماذا يا موْلانا لو أبْدلْنا عْطرَ النّسْوةِ فى القُطرْ
بالنّفْطِ العربىّ
« أرْجو ألا تغضبَ منىّ النسوةُ ،
إنى واللهِ لا أبْغى إلا الخيْرْ »
: هذا مشروعٌ مثمرْ
لكنْ يحتاجُ لبْعضِ نقاشْ
فلْنعْرضْهُ على باقى الأعْضاءْ
إذْ أنّا نحْكمُ بالعدْلِ/الشّورى والقُرْآنْ
قالَ الأعْضاءْ
يُعرضُ هذا الأمرُ على النسوة
قالت نسوة
« يُجلّد/يُرجم من أصْدَر هذا القولَ الأحْمق »
باسْمِ النسْوة يُرْجمْ
– معْذرةً يا موْلانا فلأسْحبْ شكْوایْ
وسأنْضمُّ لباقى الشّعراءِ/لسانِ المُلْكِ الدّائمْ
مَمْلكةِ الخصْرِ/النّهْدِ/القدّ/العيْنينِ الماكرتيْنْ

الصّورة الثانية :
القابِعةُ بصحْنِ الدّارِ جنوباً تنْتظرُ الغائبَ يوْماً يرْجعُ ،
يأتى منتصراً يحْملُ أوْسمةَ المجْدِ القابع فى قاع المُدُنِ الغجريّةْ
تبْعَثُ مكتوباً إثْرَ الآخرْ
« يا ولدى :
الدار من غيرك ما تِسْوىٰ
طوّلت الغيبة علينا كتير

واثعلّمْتْ القسوةْ »
والغائِبُ يوجِعُهُ التَّجْوالُ على الأرصفةِ السَّوْداءِ ،
أمام الحانات ودور اللّهْوْ
يتسمّعُ دقّ الطبْلةِ والمِزْمارِ السّحْرىَّ ،
يُهتّكُ أسْتارَ الليْلِ المُنْسدِلةِ ،
مزّق رأسَ الغائبِ هذا المزْمارُ الملعونْ
« أتخيّلُ قد الراقصةِ يتيهُ يميناً وشمالاً ،
أتخيّلُ نهدَ الرّاقصةِ المرتجّ يمزّقُ أفْئدةَ النُّدْمْ »
أشْياءٌ .. أشْياءْ
وتظلُّ حدودُ العالمِ عنْدى هذا السّورَ الملعونْ
يأتى الحاجبُ من خلف البابِ الذهبىّ
بالزّىّ الرّسْمىّ
: إمّا أن تدْخُلَ أوْ فلْتسْمعْ منّى هذا القوْلَ المأْثورْ
« من كان غنياً فليَفْسدْ
من كان كان فقيراً فالصّبْرُ دَوَاءْ
وقليلٌ يكفيهْ
ولْيَحذرْ كلُّ السّادةِ أصحابِ المالِ السائلِ ،
من حَسَدِ الفُقراءِ وكيْدِ النّمّامينَ منَ الشّعراءْ
أشْياءٌ — أشْياءْ
وتظلُّ حدودُ العالمِ عنْدى هذا السّورَ الملعونْ

★ ★ ★

والقابعةُ بصحْنِ الدّارِ جنوباً ،
مازالت تنْتظرُ الحُلْمَ المتجدّد فى شَخْصِ الغائِبِ ،
يأتى يحْملُ أوْسمةَ المجْدِ القابع فى قاع المُدنِ الغجريةْ
والغائبُ يهْجرُ قاعاتِ الدّرسِ وينْسى لونَ الكتُبِ القاتمةِ ،
وبعْضَ الصّحْبِ وبعضَ قصائد شعْرٍ ، وحوادثَ صمّاءْ
مازالَ الغائبُ يوجعُهُ التّجْوالْ
والقابعةُ بصحْنِ الدّارِ جنوباً مازالتْ تنْتظرُهْ

الصورة الثالثة :

يآ هذا الناعبْ
العالمُ ليس الدّمْعَ / الشجَنَ ،
وبعضَ قصائد حزنٍ لا يعرفُها الناسُ ،
العالمُ ركْضٌ نحوَ المطْلقِ والمبْهمِ والآتى
جرّبْ مرّةْ
أن تعشقَ كلَّ بنات العاصمةِ الليْلية
إنسَ الأمسَ / اليومْ
كلَّ الأشْياءِ الأسْيانةِ ،
جرّبْ هذى الليْلةَ ، فى اليومِ التالى ستصيرُ ولىَّ الله
« ذاتَ مساءٍ كُنْتِ تهلّينْ
والصّوْتُ يصيحُ :
أقْدمْ .. لا تترددْ
– طابَ مساؤُكْ
ابْتسمتْ .. فُرِجتْ .. أقْدمْتْ
يا هذا الصّوْتْ
إنىّ أخشى عاقبةَ الخُطوةِ ،
أعرفُ أنىّ ...
أقْدِمْ .. أقْدمْ
(ويفوزُ باللّذاتِ كلُّ مُغامرٍ)
يا هذا الصووو ...
أقْدمْ
يا ....
هيا نمشى جنْبَ النّيلِ ،
ابتسمتْ
فالنّيلُ
يحفظُ كلَّ خرافاتِ العشقِ ،
ويحفظُ أحْزانَ الشّعراءِ المرورينْ
يعرفُ أن الخطوةَ بعدَ الخطوةِ عمرٌ من لا شىءْ

والصّوتُ يصيحْ :
– خُذْ يَدَها
مهّدْها يدُ ...
: فَلأُمْسِكْ يَدَها وليَشْهَدْ هذا النّيلْ
إنّي لا أعرفُ ماذا بعْدُ ،
ابتسمتْ وانتظرتْ أنْ .....
لكنّى أجْهلُ ما بعدَ الأنْ »
انصرفتْ
وأمامَ التّجْربةِ الأولى كنتُ المهزومْ .

«الصورة الرابعة»

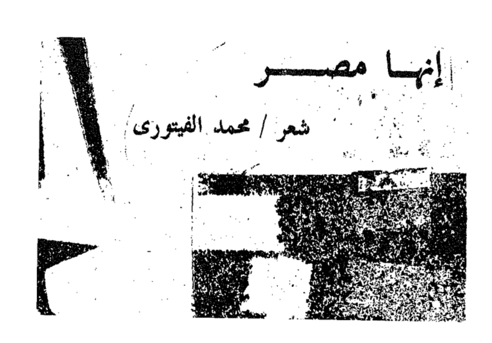
مساءٌ يجيءُ ويمضى نهارْ
ودونَ الحياةِ جدارْ
تموتُ الأمانى
ويقبل دربٌ من الوجع المستطارْ
ونمضى إلى حيثُ لا ندركْ
فنفسُ الطريقِ ونفس المدارْ
ونفسُ الصباحِ ونفس التحايا
ونفس التذللِ والإنكسارْ
تراكمَ سئِمتم كلامَ الحزانى .!
ظننتم بأنّ الكلَامَ مُعارْ
سأمضى ولكن بغير إعْتذارْ
سأمضى ولكنْ سيبقى الجدارْ
سيبقى الجدارْ ...!



لعلها هجمت مساحات الفراش واستلقت على روحى
أو ربما يمر إصبعى فى الحلم مشتعلاً على شفتيك
أثمرت فينا النهايات القوية كالكحول
واتبعت قواعدها الفصول ،
فى طريق تركض الحشرات فيه ،
وتبتنى فى الصدد عشاً للصغار .
كل مآترميه فى الليل السماءُ للعشب اختبرناه
وكل ماينام مهملاً فى الصالة التعبى حفظناه
حورية تأتى إلينا من زمان السنبلات الخضر
ثم تصعد سلما
وتلقى نفسها لرتابة الأشياء
لعلنى راودت نهديك الطليقين
لعلنى ارتدعت حينا التفتُّ فجأة
حورية تنجو الى رىِّ الحقول وزعقة النوار .

يأخذها الرذاذُ الحلو
لعلنى آخيتُ هذا الرمل حول المنزل المهجورِ ،
أو حدقت فى فراغ الساقية
ونزفتُ ذل الانتظار
حورية عادت إلينا مثل مهرٍ جامح بطىء
يعلكُ الأسى
ويثير نقعاً هادئا
ولعلنى لامست خصرك فى ضياءِ أخضرٍ هدار .
فى قبو القطارات انتهيتُ
أو .. فى غابة الفولاذ
لعلنى عانقتُ آخر الليل التماعاً غامضاً
قبّلتَ شهقة اندهاشٍ أسفل الشفتين
أفعمتْ روحى الزهورُ المرعبات والفوضى الجميلة والنهار .
همت السماءُ علينا من قرنفلها نبيذا
وصحوتُ :
جدران تفجر جيرها عن كائنات كابية
ونافذةٍ بلا ملمح
لعل وجهينا تماسا حين قلتِ : لا أحبكَ
وارتميت باكية على صدرى ،
فخرجت أبحث فى الظهيرة عن زهورٍ مالها اسم ،
وعن جنات عدن تحتها الأنهار .
مدينة الموتى ـــ كعادتها ـــ تهىء موتنا
ترخى على اكتافها قطعاً من الليل الثقيل

ولعلنى ـــ من آخر الدنيا ـــ همستُ ،
فى الحناءة الطريق ـــ ربما ـــ همست ،
أننى
أهواكِ
ثم لذت بالفرار .



إنهـــا مصـــر

شعر / محمد الفيتورى

لا ترتجف

لا ترتجف عيناك

ان الضوء مسكوب على الأشياء

والصورة فى تموج العينين

لا ترتجف

هاهى ذى الارض التى تمتد فى خارطة الدنيا

وهذا هو نيلك الالهى اليدين

اعمدة التاريخ

والاهرام سقف الكون

والازهر فى جلبابه الضافى

وقبة الحسين

بستان أيامك

فى أيامك الاولى

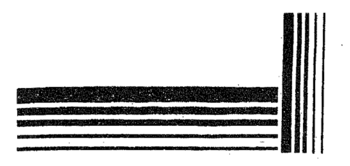
انتفاضات جناح الطائر المسجون فى أصابع الدين



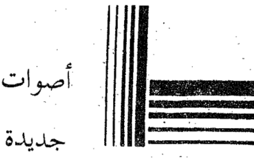
لم تأت
ولم تذهب بعيدا
أيها الطفل الذى استلقى على قارعة الوقت
عجيب انت مثل الوقت
لا تدرك كيف اختلطت اقنعة الموتى
وفى أية رؤية اغتسل العاشق بالذكرى
وأين ؟
لا ترتجف
لم تأت من ماضٍ ولم تذهب
أنت كمن يحلم
كانت تنسج الاقدار
ارجوحتك المزرقة المصفرة السوداء
كانت مصر تغرورق بالدمع
فتبتل السموات واشجار السموات

وساحات المدائن
والتصاوير التى ترسمها فى ورق الليل
وأقواسك فى الليل
وأصوات المدافن
ربما بصمتها تائهة .
تركض فى الغيم
فاستيقظت مقروراً من الخوف،
لماذا انفرطت سبائك الحنطة فى الارض
وقصت شعرها الشمس ؟
لماذا الارض والحنطة والشمس ؟
احملوا ياأيها الاتون
الواح البدايات
وكونوا بذرة المجد
الذى ينمو جنيناً فى حشاها
انها مصر
انها مصر
ولكنك لم تأت ولم تذهب
سلام لانكفاء الارجل المثقلة التعبى
على احجارها المثقلة التعبى
سلام لارتعاشات الايادى والمناجل
لحائط الكافور
والصفصاف والحور
وامواج المشاعل
لبحة الناى واهات الأراغيل
وايقاع الجداول
لقامة سمراء
يكسوها الصبا الحلو
وخلخال يغازل
لوجه فلاح

عن التربة والتاريخ والحب يقاتل
وللعصافير التى تجرى
مع الاطفال فى عيد السنابل
لا ترتجف
انك لم تذهب ولم تأت
غفوت، اعواما
وهذا انت صائح
حالم بين يديها
انها مصر
انها مصر
انها مصر



أصوات
جديدة



أحمد أبو زيد : اللغة / المرأة
[ثلاث قصائد]

أحمد أبو زيد شاعر شاب من شعراء الجيل الجديد الذى بدأ يشق طريقه فى حياتنا الشعرية الراهنة . وهو صوت سيكون له ، قريبا ، تميزه المتفرد بين أبناء جيله .

ربما يلحظ البعض على شعره وجود نبرات من أصوات بعض روادنا الشعراء (أحمد عبد المعطى حجازى ـــ صلاح عبد الصبور) ، لكن جوهر عمله الشعرى ـــ مع ذلك ـــ يؤكد على عدد من الخصائص الهامة ، التى يشترك فيها مع مجموعة من أبناء جيله الموهوبين .

ففى شعره شجاعة فى التصوير والتعبير . وبساطة يجسد بها الشاعر تناقض العالم معه ، وتناقضه مع العالم .

وهو ـــ مثل بعض زملائه المغامرين ـــ مهموم بالقصيدة نفسها ، ومنشغل بها انشغالا يجعلها ـــ فى الحقيقة ـــ رمزا لموضوعه الشعرى : فهى رمز للمرأة ، وللعالم ، وللمستقبل . يريد أن يعرفها ، أن يفض أسرارها ، أن يخصبها فتثمر ، أن يتوحد بها . القصيدة ، هنا ، رمز للقضية الأكبر دائما .

« هذا أنا وقصيدتى
أرجوحة ثكلى تئن على دمى
لا أدركت وجع النبيين العذارى ليلة الحلم الدفء
ولا أتت فى دائرات الانفجار »

وكأن القصيدة هى نفسه (أو وطنه) التى يقاوم فيها (أو فيه) العجز والحبوط والافتقار الى الفاعلية والفعل .

تتوحد اللغة ـــ الشعر بالمرأة ، ويصبح السعى لإنجاز القصيدة تقربا للمرأة ، والتقرب للمرأة سعيا لإنجاز الشعر ، أو كلاهما : حلما بالتحقق والحضور الانسانى :

« ياسيدى صمت البحار عرفته
ونسجت من مشواره شالا سماويا
ومن فورانه لغة لخاصرة امرأة »

وحديث الشعراء عن الشعر ، أصبح اليوم عنصرا هاما من عناصر العمل الشعرى نفسه . حيث القصيدة موضوع القصيدة . لم تعد القصيدة (المكتوبة) مجرد حامل لموضوع . إنها نفسها مدار تجربة ومحور مكابدة . مجاهدة روحية كأنها رحلة معرفة أو رحلة اكتشاف أو مسيرة عمل .

كذلك ، يتبدى فى شعر أحمد أبو زيد اتصاله بالأساطير القديمة ، وتنسيجها فى عمله الشعرى ، مصوّرا بذلك الزيف والوحدة والطغيان . يقول :

« أنا خدعة من أكاذيب آمون
أسطورة من أساطير عبّادة الأشقياء
خلال المراسيم والرقص والثرثرات
إذا يذهب الصبح عنى
فلا أصدقاء سوى البوم والمارقين »

ومع ذلك ، فإن تجربة أحمد أبو زيد لاتخلو من مزالق . الكسور العديدة فى الوزن ، وبعض معاظلات اللغة والنحو ، والاشتقاقات غير الصحيحة ، بل وبعض الأغلاط الاملائية الصريحة .

والتشبيهات المألوفة المكرورة مثل :

« ناعم مثل الرخام
ضيق مثل الزحام »

كما يلاحظ المرء ، الافراط فى التعبير والتكرار والاطناب المتزيد ـــ أحيانا ـــ والميل الى بعض الكلاشيهات الرومانتيكية المبذولة ، بما تتضمنه عادة من ثنائيات مشهورة بين النور والظلمة ، الطين والنار ، البراءة والتلوث .

لكن هذه الملاحظات ينبغى ادراكها فى سياق أن الشاعر ، يبدأ اليوم مشواره الشعرى ، وهو لم يتعد الرابعة والعشرين . وأنه بالجهد والتحصيل والدأب قادر بيسر شديد على أن يتخلص منها ويتجاوزها ، تساعده فى ذلك موهبته الحقة وروحه القلقة المتوثبة وطموحه الى تقديم الجديد المتميز الذى يسم عمله بين أقرانه .

إن جوهر عمله الشعرى ، ينبىء عن شاعر متفرد قادم . ولهذا فإننا نقدمه — اليوم — من خلال ثلاث قصائد ، لكن نعاونه فى بدء مشواره الطويل ، ولكى يطلع القراء على مجموعة من قصائده (وهو ينشر لأول مرة) تمكنهم من الحكم له ، وادراك أبعاد تجربته الشعرية : ببعض بثورها الصغيرة العابرة ، وبمجراها الأصلى الموهوب ، وبحلمه الكبير المستقبلى :

« ياليت لى لغة المدى »

المحاولات والمداولات

○ محاولة

البحرُ بحرٌ والسماءُ سماءْ
والأرضُ أرضٌ ، والفضاءُ فَضَاءْ
والعشبُ مثل العُشبِ يبدو
والنيلُ نيلٌ من ثرىً رطبٍ وماءْ
ياللخديعة — لم تكن دنياك ياقلبى كما صورتها

١

الغيمُ عاقر _
والريحُ تمضى حبلُها الصوتي قد هجرَ الحناجرْ
وقصيدتي — لُغتي .. دمي
ودمي حزينٌ أو مسافرْ

٢

يأيها البحرُ الذى علمتني سِفْرَ الجنونِ وأغنياتِ الإنكسار
وتركتني مُتثاقلا
أخطو على لُغتي ـ وفى حزنِ بدائي ـ بوجهٍ مُستعار
الشمس قد شربت جميعَ روافدي
ويدي تَشدُّ مجرة فوق الجدارْ ..
.. هذا أنا ـ وقصيدتي
أرجوجة تكلى تئن علىٰ دمى
لاأدركت وجع النبيّين العذارى ليلة الحلمِ الدفيء ولاأتتْ
.. في دائراتِ الانفجار

٣

هو طائر السمان قلبيَ ذاكَ يعرفُ كيف يرحلُ للبلادِ الدافئةْ
لكنه ، لا يستطيعُ بأن يصف
ياسيداتي سادتى :
ألقلبُ يدركُ ماالحقيقةْ
لكن ، تُغادرهُ اللُغةْ

٤

تعبي طويلٌ بارغُ في الإقتباسِ من الأخارى،
كلّ البلادِ على دمى
كل الخيول على دمى ـ إلا دمي
ياربنا ـ وإلى متىٰ وقصيدتى ..
بكراً يلاوطها دمي ، دون الولوج كأنها إحدى العذارى
ياخزي أمي عيرتها كل ألسنة القبيلة بالفتى
(الفرخُ مُنتصبُ على فرشي هنا
وغشاؤه تَمُلُ ترققهُ الرياحُ ..
لكاد أن ينفضَ من غيرِ اليدِّ ..)
يالانتظار أبي ـ صنوبرة تموتُ على دمي
ودمى طويلُ بارغٌ فى قبسِ أنوار الأخاريٰ ..
إلا الدخول على فراشِ البنتِ سيدة العذارىٰ

٥

ياكبوتي ، فلتفتحي
الآن موعدنا معا
ذاكَ المساءُ ابن القدامة قد وعىٰ
وأنا أتيتُ مهاجراً ـــ كالطائرِ السمانِ ـــ قلباً وادعا
فتبوئَى شجر الخرافةِ فى تمام الحزنِ عارية تماما
ذاكَ موعدنا ، فلا تتقاعسى

٦

ياسيدى . صمت البحارِ عرفتهُ
ونسجت من مشواره شالاً سماوياً
ومن فورانه لُغة لخاصرة امرأةْ
وجلست فى قمرٍ ثقيل الضوءِ تغزلُ وجهها :
بعضَ القبابِ ، وثَمَّ قَنديلٍ عليهِ الحلم منقوش كَفُلَةْ
(بينما لم تكن)
إلا فَراشاً ينخني قبساً رمادياً على قتبِ انحناءاتِ القناديلِ المُمِلَةْ

٧

اليوم دافئة تجيء إليكَ فى الليلِ القصيدةْ
مابين نهديها تباريح المراعي وانحناءاتِ الشجرْ
لو قُبلة ـــ حُبلى
ولو أدركتها بالرّمح فى الفخذينِ لانفرط الشَعَرْ
فادخلْ إلى كهفِ السماوات العذارى
أنتَ واطؤها الأخير وأول الشعراء فوق فراشها
فاليوم دافئة تجيءْ

○

ريميات .. ثُلاثية

(١) لعينيكِ مايملكُ القلب ...
هو الليلُ لى
وبعضٌ من الغَيم مشدودة الجيدِ فى قلبيَ المخملى المُبَارك
وسبعونَ من أضوءِ النجم ياقُرةَ الروح باسمى
ولى قطعتانِ من الفجرِ مخبوء تانِ هُنا فى الجروحْ
هوَ اللفظُ لى
وغَيطَانِ من غَلةِ الحُلم والوهم والياسمين الذى لايفوحْ
ودارٌ من الحبِّ منقوشةٌ بالحَنينْ
وقنديلُ صَمَتٍ توارى على حائطِ الحُزنِ لايُستبانُ ولايستبين
هو الكونُ أو بعضهُ الأن لى
ومايملكُ القلبُ حِلٌ .. لعينيكِ مايملكُ القلبُ ريمْ
فضميه ياحلوةَ العينِ لو ترغبين
ولاتقرعى البابَ مفتوحة دلفتاهُ على القادمين
ولا أشقياءَ ولا سارقين
ـــ فهم يسرقون الذى يُومضُ القَلبَ غِلاً ونارْ
ـــ ولا يحملون الرَموزَ التى فى القرارْ

○

(٢) وأنتِ الأرق من الياسمين ...
.. وإنى إذا جنَ ليلٌ أمدُّ على ساعديهِ الكريمينِ قوسا قزحْ
وألفاً من الدوحِ والقُمرياتِ التى لاتنام .
وبعضاً من الأغنياتِ الحزينهْ

لكى ما أبرهنْ
على صدقِ حبِّكْ
(ولا تعلمينَ أياريمُ أو تعلمينَ ولاتنطقينْ)
وإنى إذا مارأيتُ على شرفتى طائرِين انفطرتُ
تهدمتُ من يقظتى المُستباحهْ ...
... على صفحتي الأسى والسكونِ
... تقطرتُ خوفاً على وجنتيكِ !!
(لأنَ الصباح يحطُ إذا ماأهلتْ طيورُ الإفاقاتِ فى وجنتيكِ)

○ ○

لماذا تحملتِ عبءَ استلام الصباح الزغيبِ على ساعديكِ !!
وعبءَ انبلاحِ الشروق الذى لايلينُ على وجنتيكِ !!
لماذا تصرينَ أن تفتحى البابَ ــ بابَ الغروبِ المدمدمِ من مُقلتيكِ !!
.. وأن تطرحى هدأة الحالمينَ على النائمينَ !!
لماذا ــ وأنتِ الأرقُ من الياسمينِ ....
تُصرينَ أن تحملى عبءَ هذا الوجودِ !!
وأن تحملى عبءَ عَوْدِ المحاريب للراكعينَ
وعَوْد النواقيسِ ، عَوْد الكنائسِ والقارعينَ
وعَوْد المآذنِ للغافلينَ
وسنِ الرماح ..
وتعريفِ أهلَ المديناتِ بالفرقِ بين الدماء التى للظلامِ
وبين الدماءِ التى للصباح!!
ــ وأنتِ الأرقُ من الياسمينِ ــ

○ ○

أحبُّك
وإنى كثيراً كثيراً دعوتُ إليكِ
وإنى دعوتُ عليكِ
لكى تَخْلُصى ..
تفضينَ عنكِ عباءات هذا الوجود الذى لايبينْ
وتبقين فى قلبيَّ المخملى الحزينْ

وأبقى : « أحبَّكْ

« ولا تعلمينَ . أيا ريمُ أو تعلمينَ ولاتنطقينْ »

○

(٣) فقولى : أنا لاأ حبُّكَ

بعيدينِ مازالَ قلبى وقلبُكْ

فلا أنتِ مكشوفةٌ للعيونِ ولاصارح الفمُ أنى أحبُّك

هى المهمات التى تبتغينَ ومابنطقُ القلبُ قربَكْ

لماذا يلوذان بالصمتِ صدرى وصدُركْ !!

لماذا يزوغان كالزئبق الحرِّ فى الراحتينِ ...

ولاينطقانِ الذى يعزِفُ الليلُ والناسُ عنا

لماذا تغيبينَ لاتتركى لى قليلاً من القمح يهدى العصافير نحوَكْ

ولايتركُ القلبُ فى إثره خطوتين

عدا الشعر والحزن كى تتبعيهِ !!

تُرى هل تساءلتِ والقلبُ « من سوف يبدأ ؟ »

لئن كان مايجهضُ البوحَ هذا ..

فتعساً لما خلفَ الأقدمون من الصمتِ ريمْ

: أنا الأنَ أبدأ

وإن كُنتِ لاتشعرينَ من الحبِّ ماأبتغيهِ ...

فقولى : « أنا لاأحبُّكْ »

فقلبى أنا ليس ممن يجودون بالحرثِ أو يزرعونَ اشتهاءَ الثمارْ

ولايقلعونَ ابتغاءَ الحطَبْ

ولايأكلونَ مع البحرِ مِلحاً جزاءَ المحارْ

افريقيا

(١)

أعطنى كأساً وغَنِ

رُبما أدركتُ فني

تائهاً بين الكهوفِ القائماتِ على مدارانى الخبيئهْ

(٢)

شكلُ آفريقيا ينمْ
عن تقاطيع لأمْ
فلماذا .. كل نهرٍ فيه قوسُ
ولماذا — كل نهرٍ فيه سُمْ
هيه ياآفريقيا ..
ربما رؤياكِ قمقمْ
صاغه صناع حزني — ساعةَ الحُلم الأخيرهْ
: يُطلعُ الأشياء فاتنةً ، بعكازي خشبْ !!

(٣)

رُبما كانتْ عُجَالهْ
أيها الضاربُ بالكأسِ فى بارِ الثُمالهْ
فابتغى كأساً مُقدَدَ
ربما كاشفت (كدراً) فى الوجوهِ السُمرِ ترقص
فوق جمرٍ
للإلٰه الياسميني المُمَددْ

(٤)

الطبول الهجميهْ
والأغاني فى الصنوفِ الدائريهْ
الغماماتَ الخبيئة ، والهدايا البربريهْ
والمدينات العدوة
والبيادر
نافضات شعرها فى الشمسِ شقراءً شهيهْ
— مثلما الشعر المزيفَ —
شكل آفريقيا تماما
جسم طاهرةٍ بَغيهْ
نصفها فى جسم أوروبا ، ونصف للهُتافاتِ القويهْ
.. فى أناشيد الهويهْ

(٥)

ياإلهى ،
كيف لي أدعوكَ باسمكْ

والمسافة بيننا وجهانِ : وجهٌ فى القناديلِ ..
ووجهٌ فى الترابْ
أنتَ قربتَ كثيراً من مدارى
كدتَ تدخل فى جوارى ، ذاك لطفٌ
غير أنكَ كلما قربت أغلق ألف بابْ
فخيامى مثل بيت السلحفاة المَستنِفدِ
لاتلقى سوى وجهى طالعا بين الحجارةِ ،
والسديمِ ،
والاغترابْ
وإن بيتى ليس يصلحُ للإلٰه من الصخورِ ..
(فكيفَ يصلحُ للقنادِيلِ ويُفتح للقبابْ)
ربما قربتَ منى ، ذاك لطفٌ من إلٰه
غير أنى لستُ أرغب أن تراني فى طقوسِ المُتعبينْ
إنتظرنى — ربما أدعوكَ باسمك فى طقوسِ الياسمين
كي تؤانسني قليلاً .. (وتعلمنى أفانينَ الدعاءِ المُستجابْ)
(٦)
حزن آفريقيا مديدٌ كالغمامِ
ناعم مثل الرخامِ
ضيقٌ مثل الزحامِ
وادعٌ مثل الصليب على صدور الراهباتِ ..
لايفَلُ ..
ولا يحلْ

(٧)
ذاكَ وقت الإرتحالِ
فلتصب الآن شيئاً من ظلالك فى الطريق
ولتؤلفْ بين قلبكَ والمسافهْ
أيها القديسُ يوحنا المزيفْ

حوار مع الشاعر المغربى محمد بنّيس :

سؤال الحداثة / حداثة السؤال

أجرته : سهام بيومى

« منذ ما يقرب من قرن ونحن نتساءل عن الحداثة ، ننفتح عليها أو نغلق الأبواب ، فمرة نرى هذا الجسد الغريب فى كليته ، ومرة نسرق منه أدوات حياتنا . والكل يتورط فى الحداثة معها أو ضدها .. نختارها كبديل لموروث الشرق أو كجدار حديدى يترك الشرق يتيما لاشرق له ولا غرب » .

بهذه المداخلة عن الحداثة يفجر الشاعر المغربى محمد بنيس العديد من القضايا والتساؤلات ، ليس فقط فيما يخص موضوع الحداثة ، ولكن عن العملية الابداعية والنقد الادبى ، وعما اصطلح على تسميته بأزمة الفكر العربى المعاصر واشكالياته وحديثه عن الحداثة هنان نموذج **لطرح هذه القضايا** التى تختلف حولها الآراء والاجتهادات .

ومحمد بنيس من ابرز شعراء المغرب العربى ، صدرت له دواوين «**ماقبل الكلام**» ١٩٦٩ «**شىء عن الاضطهاد والفرح**» ١٩٧٢ . «**وجه متوهج عبر امتداد الزمن**» ١٩٧٤ . «**فى اتجاه صوتك العمودى**» ١٩٨٠ «**مواسم الشرق**» ١٩٨٦ ، فضلا عن اسهاماته بالدراسة عن الشعر والتنظير لقضاياه ، وأهمها كتاب «**ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب**» ١٩٧٩ وكتاب يضم مجموعة مقالات قام بنشرها فى مجلات عربية بعنوان «**حداثة السؤال**» ، فضلا عن دراسة عن عبد الكبير الخطيب ١٩٨٠ .

إن ما يطرحه محمد بنيس من قضايا عن الحداثة والابداع يكتسب أبعاده بالواقع المحيط بالحركة الادبية فى المغرب والواقع المحيط بها ، باعتباره واحداً من ابناء هذا الجيل الذى واجه هذا الواقع وتفتح وعيه فى فترة مابعد الاستقلال وما تراكم فيها من أوضاع .

فى هذا الحديث كانت المحاولة لطرح تساؤلات امام واحد من ابرز شعراء هذا الجيل ، عن قضايا الابداع والحداثة فى شموليتها وخصوصيتها معا

ـــ تعددت تعريفات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، كما تعددت مستويات هذا الطرح ، فما هو مفهومكم للحداثة ، ومن اين تبدأ ؟

● أصبحت مسألة الحداثة عبر العالم العربى مشاعا فى الطرح والتحليل والجدال . هذه واقعة أولية يتلمسها كل متتبع لوضعنا الشعرى ، ولكن هناك تفاوتا فى هذا الصراع من منطقة عربية إلى أخرى ، فإذا كانت بيروت من خلال شعرائها ونقادها قد طرحت الحداثة بحدة فى الستينات والسبعينيات ، فإن مناطق اخرى قريبة من بيروت ، منها الخليج العربى والسعودية واليمن ، لم تاخذ فى الاهتمام بهذه المسألة الا فى السنوات الاخيرة ، وهناك بعد ذلك حالة لانتقال الشعر من تصور سابق منذ الخمسينات يتعرض الان لبحث عن بناء مغاير للنص من خلال نتاج الشبان فى المنافى العربية وغير العربية . وهناك ـــ ثالثا ـــ وضعية الحداثة فى الغرب حيث تتداعى الخطابات حولها وتنبنى حكايات اخرى سواء عن الحداثة أو ما بعد الحداثة .

إذن من هنا يكون مشهد الحداثة العربية مركباً له تفاوت زمنى واختلاف تصورى ومناخ فلسفى أيضا .

ولربما كنا بحاجة لعزل هذه المستويات حتى نستطيع تلمس كل وضعية على حدة ، والاحتراس من الخلط السائد بينها ، ولربما كنا ايضا مندفعين الى هذا الموقف لاسباب متعددة .

ان طرح الحداثة فى الجزيرة العربية عموماً لا يشبه بتاتا طرحها فى لبنان او المغرب ، وهذا يعنى اننا لا نعيش زمنا واحدا فى العالم العربى بل ازمنة متداخلة .

وبالتالى فان تناول الحداثة فى الخطاب التعميمى يكاد يبسط الاسس النظرية ويتناسى القضايا الابداعية فيما هو يستسلم للغة خطابية .

الحداثة موقف من الزمن ومن الأنماط الفكرية والنصية المنتوجة مع حياتنا فى هذا الزمن ، وإذا كان هناك من ينزعج لكثرة تعريفات الحداثة ، فمن الممكن القول بأن تلك هى وضعيتها فى العالم العربى أجمع ، حيث لا يوجد تعريف نهائى وكامل للحداثة .

وتعدد الاطروحات بهذا الخصوص دليل على تفردية التجارب وعلى بروز الذوات الكاتبة بماهى شخصية وتاريخية ، وهذا كله يبعدنا عن الاطمئنان الى التعريف الاليف للحداثة وانتهاج سبل استبصار تفرعاتها وامتداداتها فى العلاقة بين الذات الكاتبة وكتاباتها ، ثم الذات الكاتبة وتاريخها ، واخيرا الذات الكاتبة والمحيط العام الذى تعيش فيه .

بهذا قد نضع بعض الاضاءات الأولية للدخول فى ملابسة الحداثة ومساءلتها فى آن ، وليس غريبا أن تقترن الحداثة اجمالاً بالخروج عن الانماط الثابتة فى الرؤية والحساسية كما فى التعامل مع العالم .

ــ وما هو المقصود بفكرة مابعد الحداثة ، كما تناولتها فى مقالات سابقة ؟

● ظهرت الحداثة فى اوروبا فى عصر النهضة عندما ارتبطت بفكرة التقدم ، فاصبح «الحديث» هو كل ما يفضى بالمجتمع والفرد الى التقدم ، ثم جاءت فلسفات القرن التاسع عشر لتجعل من التقدم مبتغاها الاول ومن خلاله عبأت الافراد والجماعات لبناء عالم اخر ، وما يقصد الان بما بعد الحداثة هو بالضبط فكر يخرج من الاساس على فكرة التقدم ، ويعيد النظر فى المقولات والمفاهيم والتصورات التى انبنى عليها فكر التقدم فى القرن التاسع عشر .

ان الحداثة فى الغرب لم تفض دائما الى سعادة الانسان ، وهذا الدمار الذى نشاهده فى العالم ابتداء من تدمير الشعوب الى تدمير الطبيعة لايشكل تقدماً ، بل إنه يهدم فرضية التقدم ذاتها ، والمفارقة هى اننا فى العالم العربى لم نستوعب بعد فكر القرن التاسع عشر ، كما لم نستوعب بعد أوضاعنا الفكرية والاجتماعية والفنية والسياسية .

والحديث فى أوربا عن ما بعد الحداثة قد يفهم فى ظل اوضاعنا فهما عكسيا ، إذ يمكن ان يحتمى به التقليديون ليقدموه حجة على فشل التقدم .

أما مابعد الحداثة فى أوروبا واليابان لا تعنى العودة الى التقليد ، بل البحث عن عالم اخر ممكن ، وهنا يكون الفرق بين رفض الحداثة فى العالم العربى ورفضها فى اوروبا ، فنحن لسنا متكافئين ، كما أننا لسنا متصاحبين ، وماذا يمكن لوضع مثل وضعنا ان يساهم به فى بناء مابعد الحداثة ..

ــ لوحظ انحسار دور النقد عما يسمى بشعر الحداثة فى السنوات الأخيرة بحيث أن اهم ماقدم من نقد فى الشعر وطرح لقضاياه والتنظير لها قام المبدعون من الشعراء انفسهم ، فهل يعبر ذلك عن اتساع الفجوة بين النقد وبين تيارات الحداثة ؟

● أحاول فى الاجابة عن مثل هذه الاسئلة أن أفيد من تاريخ الشعر والشعراء ، لأن هذا التاريخ يضيء لنا مرحلة الفجوة التى نعيشها فى هذا الزمن الذى نتفق جميعا على انه زمن تخلف ثقافى .

لقد كانت آراء الشعراء فى شعرهم وشعر غيرهم مقدمة على كل رأى نقدى لدى النقاد ، فهذه الاراء هى المعتمدة فى التنظير والتحليل معا .

اضافة الى ذلك نجد أكبر نقاد الشعر العربى القديم والنقاد القدماء هم شعراء ، وبسرعة يمكن ان نلمس الموضع نفسه لدى غير العرب ومنهم الاروبيون .

لقد اعتقد النقد زمناً منذ بداية القرن العشرين ان استبصار عملية انتاج النص والكشف عن آلياته ومصاحبة بناء الدلالة النصية هى جميعها من اختصاص النقاد ، ولكنه لم يتنازل قط عن اعتبار ملاحظات وأراء الشعراء منفذا منفردا للدخول الى عالم النص . هذه هى الشروط العامة فى تاريخ كل حركة طليعة ادبية وفنية ، وهو مالانعيشه نحن ، لأن نقادنا الحديثين غالباً ما يضعون آراء وأقوال الشعراء جانبا ليعتمدوا ذوقهم اولا الاستشهاد بآراء ونصوص نقاد غربيين أو قدماء ـــ لافرق .

وما ألاحظه فى هذه الحالة هو أن الخطاب النقدى العربى إما أنه صحفى أو اكاديمى بالمعنى البارد للاكاديمية ، ولا نجد خطابا يخترق النص ويترك النص يخترقه لان الوصول الى هذا النوع من الممارسة النقدية هو تعبير عن حميمية من التعامل مع النص الادبى وفى الانصات لمنتج النص ايضا .

إن هذا السؤال ذو اهمية بالغة لانه يطرح عميقا مسألة الناقد وعلاقته بكل من النص ومنتجه ، فهل النقد **حديث عن النص ام حديث معه** ؟ هنا يكمن الفرق فى استراتيجية قراءة النص ، ونحن عادة مانجد نقادنا فى العالم العربى يتحدثون عن نص غالبا مالايقرأونه أو يقرأونه منعزلاً عن تاريخيته أو كأنه مجرد مكان لتكذيب او تصديق النظريات المحتملة فى التحليل ، لذلك اعتقد مع من يرى أن قراءة الشعر من اختصاص الشعراء لا من اختصاص النقاد ، وهذه وضعية لن تفهم بسهولة وموقف يستدعى الطرح النظرى المتكامل لتصور النص الشعرى وقراءته فى آن .

ـــ ألا ترى ان العملية النقدية هى عملية معاكسة للعملية الابداعية ، فالنقد يحدد منطلقاته من البداية ، أما الابداع فهو يزيح كل ماهو ثابت ليعيد صياغته وفقا لرؤية جديدة . بشكل شخصى ، كيف يتفاعل النقد مع الابداع من خلال تجربتك الشعرية والنقدية ؟

● إن وضعنا النقدى بصفة عامة لم يتعلم بعد قليلا من التواضع أمام النص ، فالنص يعلمنا التواضع والتواضع هنا يعنى أن معرفتنا عن النص او عن العالم بسيطة ، وبالتالى فان النص يدفع باستمرار الى الاحتفاظ بالسؤال كمنطلق للكتابة وكغاية لها على عكس الخطاب النقدى المطمئن لمصادره وطرائق بحثه .

أسمى هذا النوع من النقد بالنقد التبسيطى ، لا يحس بأى مأزق اثناء قراءة النص ولا يعيش أي تصدع فى القراءة ، ومهما حاولنا ان نفصل بين النقد والنص الابداعى فان هذه الموضوعية

الوهمية قد تفيد في مراحل اولية من قراءة النص ، ولكنها فى النهاية تصل الى مأزق هو انها لاتستطيع الدخول الى عالم النص ، تظل باستمرار ملاحقة له ومراقبة من بعيد لانها لاتجرؤ على لمس مأزق الكتابة ، فتكون بذلك سعيدة بما اعتمدته من مواضع واستشهادات .

ولا ننسى ظاهرة متصاعدة فى العالم العربى نتجت عن عجزنا الثقافى وهى ان مهمة الناقد هى الاستشهاد بالمقتطفات بحيث تتحول العملية النقدية الى عرض اراء وأسماء ذات سلطة أدبية مما يحرم فى لا وعينا المساس بها .

إننا أمة المقدسات والاسماء القديمة والحديثة ، كما ان الاسماء العربية القديمة تحولت الى مقدسات ، وكثيرا ما نجد مبدعينا يحاولون كتم قلقهم او غيظهم لانهم لا يستطيعون الجواب المباشر على سلطة الاستشهاد .

ــ ألا ترى أن أزمة النقد هى فى النهاية تدور فى إطار أزمة الفكر العربى المعاصر ؟ أم كيف ترونها ؟

● أزمة النقد فى العالم العربى ازمة معرفية ، وأزمة المعرفة فى العالم العربى هى أن الانساق المعرفية التى تستحوذ على الخطاب النقدى لم تبلغ بعد حد طرح مفهوم القطيعة ، فنحن مشغولون بالتوفيقية اكثر مما نحن منشغلون برؤية اخرى للعالم ولذواتنا وتاريخنا والتوفيقية بالنسبة لى تثبيت للمقدس كمقدس ، حيث لا يكون الاخر الا تثبيتا لشيء يعتبر حقيقة ونهاية فى ثقافتنا او حياتنا ومن هنا اقول ان تعاملنا مع الثقافة الحربية فى الغرب هو بالاجمال تعامل يفضى الى تدعيم التقليدى لا الى تقويضة ويكون النقد فى هذه الحالة غريبا عن القديم كما هو غريب عن الحديث ، وماذا استطاع هذا النقد ان ينجز ؟ اطرح هذا السؤال لان كل ثقافة حية مثل الثقافة العربية القديمة او الاوروبية الحديثة تبنى اساسا على التراكم ، فيما ثقافتنا الحديثة تتخذ من النسيان اساسا لها تجزىء وتلغى وتتوهم فى كل الحالات انها البانية لكل شيء .

وهنا نكون امام خطاب يفتقد كل حجة فى الفعل والفاعلية ، يظل بدون ماض ولا مستقبل ، أى انه يندمج فيما يعرف بثقافة الاستهلاك لا ثقافة الانتاج .

ان وضع المعرفة فى العالم العربى يحتاج لقراءات نقدية متفردة ، ويحتاج لكفاح عسير من اجل فرض هذه القراءات لانها لايمكن ان تتحقق بدون حريات تعبير أو بدون خلق تيار نقدى يشكل رؤيتنا الى الوجود والموجودات فى كليتها .

ــ استندت رؤية اليسار فى العالم العربى منذ الخمسينات فى النقد الى رؤية شاملة للوقاع والعلاقات فى صياغة رؤية مستقبلية ، رغم ذلك فلم تستطع فى أحيان كثيرة ان تستوعب تيارات

الحداثة فى الابداع ، سواء فى الشعراء أو القصة وغيرها من فنون الابداع ، بل تناقضت معها احيانا ، فما هو تفسيركم لذلك ؟

● ان العالم العربى تترسخ فيه البنية التقليدية لدى اليسار فضلا عن اليمين ، وقد كنا نتوهم لفترات ان النماذج النقيضة باختلافها عن البنية التقليدية استطاعت ان تبنى خطابا نقديا ، ولكن الايام كشفت لنا عن هباء هذه الخطابات وجعلت التقليد يترسخ اكثر من ماكان ، اى اننا عندما نقرأ أو نسمع وجهة نظر كثير من النقاد العرب حول الشعر الحديث نتبين كيف ان هذا الخطاب هو بالاساس امتداد للخطاب التقليدى وليس نقيضا له ، فهو الاخر يحاكم المغايرة والسؤال بحدة كبيرة .



إن مثل هذا الخطاب لم يعد يجد مستهلكةً لأنه لم يجب عن اسئلة المعيشى والمتخيل معاً ، ولم يتورع عن القيام بقراءة شمولية ونقدية لمبادىء النقد التقليدى ، إنه هو الاخر يجعل من الثقافة القديمة مقدساً رغم أنه يختار ما يشاء منها ، ومجرد الحديث عن المقدس هو بحد ذاته نقيض للقراءة النقدية .

وماحدث فى العصر الحديث من صراع بين المبدعين والنقاد شبيه بما حدث قديماً ايضا ، حيث أن الابداع عرف كيف يخرج على هذه الخطابات التقليدية بمجموعها ليبنى نصا تتبين اهميته مع الزمن ، وأعتقد ان الثقافة التبسيطية التى تسود العالم العربى تترك النص بعيداً عن التفاعل مع زمنه رغم أنها لا تصل الى حد إلغاء الممارسة الفنية والدخول فى تجربة عذاباتها .

إن الموقف من القديم التبسيطى والاختزالى مشابهٌ لعموم الخطابات فى العالم العربى . لم نستطع بعد أن نميز بين تأثير هذا وذاك لان التقليد يترسخ اكثر من اى فترة سابقة .

والابتعاد عن المغامرة والسؤال يتحول الى حقيقة ، انها تجربة نختبرها كل يوم ، وربما كان علينا ان نبحث فى الوقت ذاته عن أدوات للتحليل والتفكيك .

ــ فى النهاية ماهى عناصر الوحدة والاختلاف او الوحدة والصراع فى الثقافة العربية المعاصرة كما ترونها ؟

● أعطى المثقفون العرب فى العصر الحديث تعريفات متعددة لمفهوم الوحدة فى ثقافتنا ، وبهذا المفهوم وحده اكتفوا فى أعمالهم ومحاولاتهم وبديهى ان نجد من بين هذه التعريفات ماهو قائم على اللغة ، وماهو قائم على التاريخ ، وماهو قائم على الحضارة ، وما لم يكن التفكير فيه ممكنا هو **الاختلاف** فى ثقافتنا .

عندما نتأمل مصدر التركيز على الوحدة دون الاختلاف نجده قادما من امكنة متباينة من بينها بناء نماذج ثقافية فى المركز الثقافى العربى ، ومن بينها ضغط الاستعمار علينا ، فقد كان تبرير الوحدة متأتيا من الدفاع ضد ما يفتتنا وهو الاستعمار والغرب عموما بعد استقلالات وطننا ، واعتماد الوحدة فى الثقافة هو احد المفاهيم المحورية لفكر القرن التاسع عشر فى اروبا ، ومن ثم فان مشكلة الاختلاف داخل اروبا ايضا لم تكن حاضرة .

لنبتعد عن المقارنات ونركز على وضعنا نحن الآن نعيش انهيار النموذج الذى قدمه لنا المركز الثقافى العربى ، وفى الوقت نفسه نجد الاختلاف ينفجر من مكان لاخر ومن حالة ثقافية لاخرى .

ماهو هذا الاختلاف ؟

الاختلاف هو لا نهائية الثقافة العربية لغة وقضايا وأشكالا تعبيرية وانماطا لرؤية الوجود والموجودات .

كثيرا ما اخذتنا الثقافة التى تعيش فى حياتنا اليومية وكتبناها ضمن مفهوم الثقافة الشعبية او الفلكلور ، ثم كثيرا ما الغينا ثقافة المحيط الذى ليست له مواصفات المركز الثقافى ، وكثيرا ما قمعنا الذات الفردية مقابل انتصار الجماعة ، ويتبين لنا دوماً يوما بعد يوم ان الوحدة الثقافية لم تكن الا صيغة لاهوتية تقوم بتجديد مفاهيم الاصل والحقيقة والمطلق ، وهى بطبيعة الحال تتعرض للهدم يوميا من خلال واقعنا المعيشى لانها تجعل من المفهومى لا الحياتى اساسا للتأمل والتحليل والقول الآن بالاختلاف هو قراءة نقدية للمفهوم السائد للوحدة ، وضرورة مستعجلة لممارسة نقدية تبتعد عن الديماجوجيات وتنطلق من الواقع المختلف كأساس لفكر الاختلاف ، ولابداع الاختلاف .

آخر حوار مع الشاعر طاهر أبو فاشا :

صاحب الليالى وألف ليلة وليلة

أجراه : أحمد جوده

هو رجل أديب لبيب أريب .. اذا قال أفصح .. وأمتع .. وإذا أنشد سحر وأدهش ..

إنه عمنا الشاعر والاذاعى ذائع الصيت المرحوم طاهر أبو فاشا ، الذى التقيته قبل إجراء هذا الحديث بسنوات طويلة عندما كنت طالباً بدار العلوم .. وأذكر أننى قدمته فى ندوة شعر أقيمت بها ، وبعد الندوة لها لامنى برفق لما أعترى تقديمى إياه من اخطاء لغوية ونحوية وصوتية.. فقد كان ـــ رحمه الله ـــ من أكثر الناس غيرة على اللغة ، وتعصباً لدار العلوم وأبنائها.. فتوثقت علاقتى به ، بعد أن قدم لى نصيحة ذهبية ، قال : دعك من الشعر ، فلست شاعراً . (كنت وقتها أقرضه شعراً رديئاً) وفعلت خيراً .. وأطعته ..

وعندما التقيته قبل وفاته بأسابيع قليلة لتقديم العزاء له بعد وفاة نجله الوحيد الشاعر فيصل أبو فاشا ، أردت أن أسرى عنه ، وآخذه بعيداً عن حالة الحزن الشديدة التى أنتابته الى الماضى الجميل .. فطلبت منه إجراء هذا الحوار الذى يدور حول الماضى .. وقد كان .

أول الغيث

○ **سألته عن أول الدرب وبداية الطريق ..**

فأجاب :

ـــ ولدت ونشأت فى دمياط .. وهى مدينة البحر والنهر والبحيرة والشمس والهواء .. وغابات النخيل .. فهى بيئة جميلة .. وميناؤها العتيد تتوارد عليه التجارة والبشر من كل حدب وصوب ، ومع

التجارة تتوارد الأفكار .. والكلمات والفنون .. والثقافات .. لذا كانت دمياط منذ بداية هذا القرن ، عندما ولدت ، بيئة شاعرية ، وكان فيها مشيخة من الشعراء ، تأثرت بهم ، وأخذت منهم ، وكتبت شعراً قبل أن التحق بمعهد دمياط الابتدائى ، الذى وجدت فيه مشيخة من الشعراء . كان ذلك فى العشرينات .. ولا أكتمك أننى أسلخ الآن الحبة الواحدة والثمانية من عقد حياتى ..

وأذكر أننى عرضت على شعراء المعهد شعرى ، فوجهونى ، ولفتوا نظرى الى مافيه من صفات .. وفى معهد دمياط رزقت بمكتبة عجيبة غريبة ، بها نوادر الكتب.. فهل تصدقنى لو قلت لك إننى قرأت — وأنا فى الابتدائى — صبح الأعشى ، وأجزاء كثيرة من الأغانى ، وعديداً من أمهات التراث .. ثم انتقلت الى معهد الزقازيق ، وهناك اكتشفت ظهور مجلة « أبوللو » ، فأرسلت إليها شيئاً من شعرى ، فنشرته ، وكان هذا دافعاً قوياً للإستزادة ، وطلبت نقلى الى المعهد الأزهرى فى القاهرة ، حيث أتصلت بالسيد / رجب القاياتى ، وهو شاعر لم يأخذ خطه من النباهة والذكر ، وكان أديباً كبيراً ، من أنبه أعضاء مجمع اللغة العربية .. وهو الذى يقول عندما أعطى الملك ألقابا ونياشين لمن لايستحقها :

كأن وساماً يعتلى صدر جاهل
حين من الأزهار يحمله قبر

وهو القائل :

وهنُ الضعيف إذا تجمع قوةٌ
الشمس يجمعها الزجاج فتحرقُ

حصلت على التوجيهية ، ودخلت كلية اللغة العربية ، ومكثت فيها عاماً ، لكننى أشتقت الى دار العلوم ، لأتخلص من كلمة « الشيخ طاهر » ..

وتقدمت بأوراقى متأخراً ، فرفضوا قبولها ، فذهبت الى جاد المولى بك مفتش اللغة العربية الأول ، وصاحب كتاب « قصص القرآن » ، فذهب اليهم صارخاً : كيف لاتقبلون طاهر .. إننا نريد طلاباً موهوبين .. فقبلوا أوراقى بعد الميعاد ...

عقارب « عنيبة »

○ **لكن حياتك فى دار العلوم لم تكن سهلة ؟!**

— نعم .. لكنها كانت جميلة .. تخرجت فيها مدرساً للغة العربية ، وفى هذه الفترة لم يكن يوظف من الخريجين إلا الثلاث الأول فقط ، وبقية الدفعة تذهب الى « التعليم الحر » ..

وكان أصحاب المدارس الخاصة يستغلون المدرسين أبشع إستغلال ، يأتى الناظر ليقول لك : تحصل على ٦ جنيهات .. وتقول للحكومة أنا أحصل على ١٢ جنيها .. فلاتقبل إلا أن تقول : نعم ، وإلا فالجوع والبطالة ينتظر انك ..

الثلاث الأول يوظفون ، ويرسلون لبعثات فى الخارج .. وعندما تخرجت كنت ثانى الدفعة ، ولم أرسل فى بعثة لقيام الحرب الثانية .. وعين الأول فى أسوان ، وعينت فى قرية اسمها «عنيبة».. وما أدراك ما « عنيبة » هذة ، إنها قرية تقع بالقرب من الشلال على حدود السودان بعد أسوان ، وكانت ترعى فيها العقارب والثعابين ...

○ وكيف نقلت منها ؟!

ــ كتبت قصيدة نشرتها فى مجلة الرسالة كانت سببا فى نقلى من « عنيبة » هذه .. وكان عنوانها **« الشاعر الغريب » أولها :**

رائى الليل خلف وهم بعيد
وخيال من الأمانى عنيد ..

وقلت فيها :

وجماهير من عقارب رعن
شائلات أذنابها كالبنود
تلسع الحى والجماد كما
أستلهم أعمى عصاه فوق الصعيد
كل يوم لنا فنون دفاع
فى نزاع على البقاء الكسيد
نتبارى مع الطبيعة والأوهام
والخوف والدجى والبيد

فأوجعت القصيدة أهل عنيبة أيما ايجاع ، فكونوا وفدا بقيادة نائبهم فى البرلمان سليمان عجيب ، وذهبوا الى العشماوى باشا وزير المعارف وقالوا لانريد طاهر أفندى فى عنيبة بعد أن هجانا فأوجعنا .. ولم يستطع الوزير عقابى ، لأنه لم يكن هناك مكان أبعد من عنيبة فى مصر ، فأرسلونى للواحات الخارجة..

الفرخة بقرش :

○ وكان لك فى الواحات الخارجة قصص سمعت طرفاً منها ؟!

ــ أه .. قضيت فيها سنة خضراء جميلة .. خيراتها كثيرة .. الديك الرومى يباع بريال ، وكنت



طاهر أبو فاشا

أقول للطباخ : ماذا سنتعشى .. فيقول جبنه ومربى .. فكنت أقول : أعوذ بالله يارجل .. هات لى فرخة .. فيقول : طيب .. هات قرش صاغ .. فاعطيه .. وإن لم يجد دجاجاً أشترى بالقرش « جوز حمام » ..

هل تصدق هذا !! .. الفاكهة كانت كثيرة وببلاش ، إذ كانت تصدر من الواحات عبر قطار يقوم مرتين فى الأسبوع .. كانت تأتينى قفة المشمش « أكثر من ٥٠ كيلو » هدية من تلميذ لى ، فأرسلها لناظر المدرسة . وبعد ساعة أجدها قد عادت الى من منزل صديق .. وماحدث أن الناظر لديه فائض من المشمش ، فأرسلها الى آخر والآخر يرسلها الى ثالث ، الذى يرسلها بدوره .. إلىّ .. فأجدها عندى .. هى بعينها ..

○ **وبعد الواحات ؟!**

ــ نقلت الى مدرسة معلمى سوهاج ، لكننى رفضت النقل ، وحدثت صديقى الدسوقى باشا أباظه وزير الأوقاف .. فكلم وزير التعليم فى نقلى للقاهرة لأنه أعتبرنى مشاغباً ، فطلب الدسوقى باشا نقلى عنده للأوقاف سكرتيراً برلمانياً ، وأصبحت فى معتيه ، ثم نقل الدسوقى باشا وزيراً للمواصلات ، ونقل معه كل أصحابه من الشعزاء وبقيت أنا فى الأوقاف ، وجاء بدلاً منه على باشا عبد الرازق ومعه جمهرة من الموظفين الصعايدة ، فاستولوا على مكاتبنا .. ووجدت نفسى بلا مكتب أو مقعد ، فتضايقت ، وكتبت قصيدة للدسوقى باشا أولها :

أعنــــدك أنـــى شاكٍ مشـــارُ
وأن القوم قد جاروا .. وجاروا

ولو أجرمت كنت عرفت ذنبي
ولكـــن الرحـــى دارت فداروا
فمـــالك لاتـــعين وأنت عون
ومـــالك لا تجير وأنت جارُ

وفى إحدى الليالى جاءنى الدسوقى باشا فى منزلى هذا ، وأعتذر لى ، ونقلنى الى مصلحة البريد التابعة له .. فعملت وكيلا لادارة الحسابات رغم أننى درعمى .. وبعد أشهر قليلة فهمت عملية البريد من ألفها الى يائها ، وفى هذه الفترة كتبت أجمل قصائدى ..

○ لكنك نقلت لوزارة الحربية بشكل مفاجىء ؟!

ـــ أه .. مرة جاءنى قريب لى ، وطلب منى أن أتوسط لابنه عند حمدى عاشور مدير الشئون العامة بالجيش ليدخل ابنه الكلية الحربية ، وكان حمدى عاشور تلميذى ، وعندما طلبت منه التوسط أشترط أن أنقل عنده فى وزارة الحربية .. فوافقت ، وهناك عملت رئيساً لمكتب التأليف والنشر بالجيش ، حتى أحلت للمعاش منذ نيف وعشرين عاماً .

فى الاذاعة :

○ وكيف دخلت الاذاعة يامولانا ؟!

ـــ أغرانى صديقى محمد فتحى بأن أكتب بالعامية ، أغانى للاذاعة ، وكنت وقتها أعتقد أن الأدب المكتوب بالعامية أدب تافه ..
حتى أقنعنى بأن الأدب الشعبى لايقل أهمية عن الأدب الفصيح ، فكتبت برنامج أفراح النيل .. وحصلت على مبلغ ٨ جنيهات وكان مبلغاً ضخماً وقتها (يوازى ٨٠٠ جنيه الآن)

وأحببت الاذاعة وكتبت عشرات البرامج ، حتى أقترح على مدير الاذاعة أن أحول كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى الى حلقات درامية ، وأذكر أننى كنت أكتب حلقات ألف ليلة أثناء الفجر .. وأختتمتها بقول الراوى : «وهنا أدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .. وفجأة سمعت صياح الديك .. فجعلته للحلقة، حيث تتناوم شهر زاد وتتشهتف .. ويتثائب وتقول : مولاى بمنتهى الدلال والدلع الذى يثير الشيوخ قبل الشباب .. وتورطت فى الكتاب للاذاعة بعد ذلك وأنشغلت بها ..

○ يبدو أنك حزين يامولانا تجاه تجربتك مع الاذاعة ؟!

ـــ حزين جداً .. صحيح أن الاذاعة جعلت لى شهرة فى الوطن العربى كله ، لكنها جعلتنى أهجر الشعر لمدة ٣٥ سنة ..
.. أنا لست مغروراً .. لكننى أزعم لو كنت قد توفرت هذه السنوات كلها على الشعر لربما عملت قصيدة جديدة لم تظهر للآن ..

واسطة العقد

○ عاصرت ظرفاء الأدب فى عصرنا الحديث .. هل تظن أن هؤلاء الظرفاء ، وأنت واسطة عقدهم ، قد أخذوا حظهم من الشهرة والدراسة ؟!

ـــ نعم .. حصلوا على مايكفى من الشهرة ، لكنهم لم يحصلوا على حظهم من الحياة ، فقد مات بعضهم فقيراً ومجدباً ،.. وبعضهم كانيسأل بالشعر مثل أخينا مصطفى حمام وعبد الحميد الديب .. مصطفى حمام كان لايقابلك إلا سألك شيئاً ، يقترض بالشعر .. وكان حصيفاً .. ويعرف طاقة كل صديق من أصدقائه ، يسأل هذا قرشين .. وهذا جنيها وذاك عشرة جنيهات ، ولو جمع شعره لكان ديوانا ظريفا لامثيل له فى لغتناء العربية .

○ ولماذا قل أدب الظرفاء هذه الأيام ؟!

ـــ زمان كانت الحياة تحتمل الفكاهة والدعابة .. الآن أصبحت قاسية ومعقدة .. قل الظرف والظرفاء لأن الحياة تجهمت، وكرب الزمان .. وقحط الناس ، وأصبحت الثقافة لاتسمن ولاتغنى من جوع .

○ هل فكرت فى كتابة الشعر الحر ؟!

ـــ طبعاً .. ولى فيه قصائد جميلة ..

○ أنت أحد فرسان القصيدة العمودية .. ترى لماذا قل الشعراء الذين يكتبونها بشكل جيد ؟!

ـــ لسبب بسيط .. وهو أن الشعراء الموهوبين أتجهوا للشعر الحر .. إما عن قناعة .. وإما عن إستسهال .

ثقافة الأزهريين :

○ ترى هل كتبت قصائد سياسية ؟!

ــ طبعاً .. أذكر أيام خروج الشيخ المراغى من مشيخة الأزهر ، وزع مشايخ الأزهر « شربات » ابتهاجاً بخروجه ... ولما عاد لمشيخة الأزهر مرة أخرى ، أقام نفسه المشايخ حفلة وزعوا فيها الشربات إحتفالا بمقدمة ، وأذكر أن الشيخ المراغى « **حفيده رئيس تحرير الأهالى الحالى** » طلب منى إلقاء قصيدة فى هذه المناسبة ، وكنت وقتها مجاوراً فى الأزهر فقلت !

ماذا يقولون الذين عرفتهم متشابهين على الهوى اشباها
اليوم يبدون المسرة ظاهراً ويقول قائلهم : أعيد فتاها
من حارب الفوضى وكفكف غربها وسقى نفوس طلابها وغذاها
بالأمس كان خروجه عيداً لهم يتبادلون الحلو فى مغناها
ولقد رأيتهم بعينى يشربون العرقسوس ويحمدون الله

○ وهل هجوت أحدا من الحكام يامولانا ؟!

ــ لا .. لم تكن هناك مناسبة .

أيام بلا ثمن

○ وما أحلى ماكتبت فى رأيك ؟!

ــ أحلى ماكتبت ديوان كامل فى زوجتى الراحلة .. منه :

قلت للكــأس والليــالى غريب
أيـن ياكاس كرمتى ونعيمـى ؟!
جمع الليـــــل شاربيها فمالى
لا أرى بين شاربيها نديمى

وقولى :

يقولون لى هلا تزوجت بعدها ؟!
وهل بعدها بعدٌ؟! وهل قبلها قبلُ؟!
وكيف ؟! وقد ولى زمانى وأنطوت
صحيفة أيامى وضاقت بى السبلُ

○ وماذا تكتب الآن يامولانا ؟!

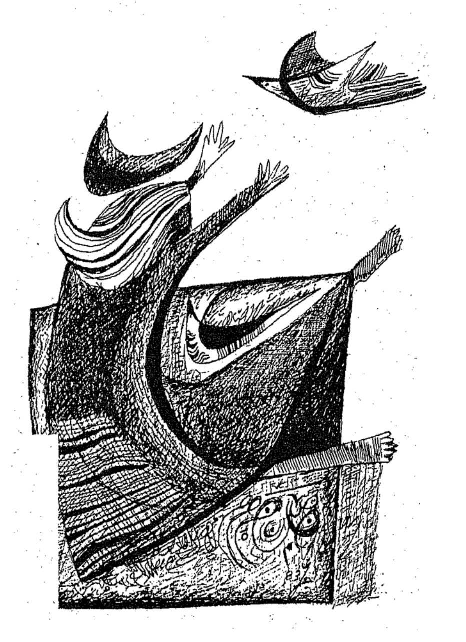
اكتب قصيدة أقول فيها :

قالت أأنت أبوفاشا!! *فقلت لها
هذا الذى أبقت الأيام من وهنى
مايصنع الواجد المقهور يطحنه
وغد الزمان وقد دارت رحى الزمن
قالت فأين الليالى؟! قلت ياشجنى
آه على الليل لو يخلو من الشجن
فلا تلومى الليالى فهى سائرة
بنا على الدرب لم تتعب من الطعن
وماتريدين ممن شاب مفرقه
وباع أيامه الأولى بلا ثمن

اعتـــذاران

سقطت سهواً أثناء المرحلة الأخيرة من الطباعة ، فقرة من مقـــال عز الدين نجيب « النـــار والرماد » وتعذر استعادتها لظروف فنية قاهرة . الفقرة بين صفحتى ٢٧٣ و ٢٧٤ . نعتذر للفنان الكاتب .. وللقارىء .

الحياة الثقافية





النار .. والرماد

حصاد موسم ساخن للفنون التشكيلية

عز الدين نجيب

انتفاضة الحجارة فاطمة عرارجي

ياله من موسم ساخن مكتظ بالأحداث : بالموت والميلاد ، بالنار والرماد ، بالمهرجانات ، والمؤتمرات ، بمئات المعارض فردية وجماعية ، بالصعود والهبوط فى حركة بندولية ، لاتعطى مؤشرا لحركة أو اتجاه !

ولأن الموت هو الحقيقة اليقينية الوحيدة وسط كل هذا ، فإنه لا مفر أمامنا – فيما يبدو – من البداية بصفحته !

●●

فى نوفمبر الماضى فقدنا المثال الكبير **صلاح عبد الكريم** نقيب التشكيليين السابق (١٩٢٥ – ١٩٨٨) وهو فى كامل حيويته وعطائه الفنى ، إذ يطوع الحديد بالنار ، ليستخرج من كائنات الطبيعة (ولعلها الغابة البشرية) الوحش الرابض بداخلها .

وبعد أسابيع من وفاته فقدنا الرسام المصور **سامى على حسن** (١٩٢٧ – ١٩٨٨) وهو يتأهب لافتتاح معرضه الشامل بأتيليه القاهرة . وقد شد معرضه الانتباه إلى موهبة كبيرة – فى فن الرسم خاصة – ظلت متوارية فى الظل عشرات السنين . قد يكون لعزوف صاحبها عن الأضواء والمزاحمة دخل فى ذلك ، لكن أغلب الأسباب يعود إلى الخلل الشائع فى موازين الحركة الفنية ، بمؤسساتها ولجانها ونقادها ، وفى مقاييس الحركة الإعلانية ، الخاضعة لرنين الأسماء المعروفة ، أو تحكيم الأهواء الشخصية .

وفى ١٧ ابريل لاحقنا الموت باختطاف المصورة **إنجى أفلاطون** (١٩٢٤ – ١٩٨٩) وترك لنا مع الصدمة فراغا عميقا ، قد تمر سنوات طويلة قبل أن يملأ بفنان صاحب فكر وقضية وتجربة نضالية الى جانب موهبته الابداعية كما كانت إنجى .

وانتهى المسلسل الحزين بعد أسابيع قليلة من ذلك ، بوفاة الرسام المصور **سعد عبد الوهاب** (١٩٢٩ – ١٩٨٩) فور انعتاقه من أسر وظيفته بهيئة الكتاب ، التى ابتعلت عمره وموهبته كمصور ، وإن كان قد أعطى للفن الجرافيكى من خلال وظيفته مايمثل بصمة شخصية فريدة ، كمصمم للأغلفة والمجلات ، ورسام للقصص والأشعار ، مضفيا على ذلك كله لمسة الجمال وغربة توحده .. وحين خرج ممتلئا بالحلم ، وبالعزم على استكمال مسيرته فى التصوير الزيتى ، التى أهدانا منها باقات متناثرة أقرب – فى رقتها وحزنها – الى الشعر المنثور ، استلب الموت حلمه وحياته معا ، وترك لنا أطيافا نخيلة تغمرها الوحدة ، لعذارى وزهور .. !

وما أغرب أن يموت فنانونا الأربعة فى مواقيت متقاربة وأعمار متقاربة وظروف متشابهة ! .. أزمة قلبية مفاجئة أو جلطة فى المخ ، ثم غيبوبة قد تطول أو تقصر .. ثم ...(*)

● نهر الحياة يتدفق !

لكن الحياة – على أى حال – لاتتوقف ، ولاتكف عن ولادة الجديد .. وهاهى صفحة الميلاد فى هذا الموسم تكتظ بما يقرب من مائتى معرض جديد ، متنوع بين التصوير والنحت والحفر والخزف ، وبأسماء جديدة واعدة بالنماء ، كما تشهد الصفحة بميلاد أربع قاعات جديدة للعرض ، أصبحت متنفسات هامة للابداع المتراكم للفنانين : هى قاعة دار الأوبرا ، **وقاعة النيل الصغرى للشباب بالجزيرة ، وقاعة إخناتون الصغرى (رقم ٤)** بمجمع الفنون بالزمالك، **وقاعة المركز الثقافى السوفيتى بالدقى** ، التى افتتحت مع افتتاح المركز فى بداية الموسم .

وبالرغم من أن الموسم – بشكل عام – كان ساخنا ومرتفع المستوى تقنيا ، ومن أنه استدعى الى حلبته ألمع الأسماء من كل الأجيال والتخصصات والاتجاهات الفنية ، فإننى أعتبره موسم الشباب ، ليس فقط لتفوقهم عدديا ، بل – وهو الأهم – لمحاولة الخروج من قبضة أساتذتهم ، ومن أسر التيارات السائدة فى الحركة الفنية ، التى وصلت الى طريق شبه مسدود ، وإن تفاوتت خبراتهم ومواهبهم فى درجة الابهار والنضج ...

بعض هؤلاء الفنانين الشباب يقدمون معارض خاصة للمرة الأولى ، مثل **كوثر عبد الحميد وأمانى أنور المفتى وحازم بدوى وأيمن قاعود وعاصم عبد الفتاح وصلاح**



● معركة امبابة للفنان سامي على حسن

المليجي وخالد حافظ وجمال عامر وأمين الصيرفي .

وبعضهم الآخر قدم فى هذا الموسم معرضه الثانى أو الثالث ، مثل سامح الميرغنى وأحمد عبد العزيز وأبو بكر النواوى وعوض الشيمى وعلى جبيش وعبد المنعم معوض وسوسن أبو النجا ومحمد الخولى وأحمد عبد الكريم وعبد الناصر شيحة وأمينة عبيد وفاطمة عباس ومحمد طوسون وحازم طه حسين .

والبعض الثالث قطع شوطا على مسار التجربة الابداعية من خلال معارض متوالية لمدة قد تصل الى خمس عشرة سنة ، حتى تناثرت الشعرات البيضاء فى رؤوسهم بعد أن تجاوزوا الأربعين أو أصبحوا فى الطريق اليها ... مثل حسن غنيم ورضا عبد السلام وصلاح عنانى وراغب اسكندر ومحمد شاكر ومحمد عبلة وسلمى عبد العزيز ويسرى حسن ومحمد مندور وليليان كرنوك وزينب سالم .

إن هذه الأسماء تضاف بثقة الى الأسماء الراسخة التى رأينا معارض فردية لها خلال الموسم ، تلك التى تمثل معالم مستتبة على خريطة الحركة الفنية بكل مذاهبها (إن صح أن تسمى مذاهب) ابتداء من صلاح طاهر (٧٨ سنة) ويوسف سيد (٦٧ سنة) وجاذبية سرى (٦٢ سنة) وطه حسين (٦٠ سنة) وعمر النجدى وصالح رضا والعزازى وفاطمة عرارجى ونبيل درويش وعلى دسوقى وسيد محمد سيد ونازك حمدى وعدلى رزق الله وزينب عبد الحميد ومحمود بقشيش (وكلهم تجاوزوا الخمسين) ... وفرغلى عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز

وأحمد نوار وصبرى منصور وعبد السلام عيد وفاروق وهبة وعصمت داوستاشى (وكلهم بين أواسط الأربعينات حتى نهاياتها) .

• سلطة الأعيان !

وبعملية حسابية بسيطة ، سوف نكتشف أن ٧٠٪ من مجموع هذه الأسماء (بين الشباب والكهول والشيوخ) يعملون بهيئات التدريس بكليات الفنون المختلفة ويتحلّون بلقب « دكتور » ، أو يلهثون فى سباق مجنون للحصول عليه . ومع احترامنا للقيمة العلمية وراء هذه الجهود الأكاديمية ، خاصة بالنسبة لمن ناقشوا رسائل دكتوراه فعلية ولم يحصلوا على اللقب صوريا بعد دراستهم بالخارج وفق منهج يتطابق مع منهج الدراسة العادية بكليات جامعة حلوان ... فإن ذلك أمر لايمت بصلة الى العملية الابداعية ، بل يمت فحسب الى نظام الترقية الادارية بالجامعة ، وإن وضع هذا اللقب فى الاعتبار الأول عند تقييم المبدعين (بما يعنى اعتبار الفنان فى مرتبة أدنى من صاحب اللقب الأكاديمى حتى ولو لم يكن مبدعا) .. أمر يشير الى الخلل الذى أصاب القيم الاجتماعية والثقافية خلال زمن الانفتاح ، حيث صارت الشهادة سلما للترقى العملى والاجتماعى وليس أكثر ... وخطورة هذا الوضع أنه أفرز نوعا من التمييز العنصرى لمن « تدكتروا » على من لم « يتدكتروا »، وهو وضع تنفرد به مصر بين أكثر بلاد الله تخلفا .. حيث يحظى الدكاترة ـــ الى جانب أفراد «الحرس القديم» من بقايا الأكاديمية البرجوازية التى طوى التاريخ صفحتها ـــ بامتيازات طبقة الأعيان أو الحزب الحاكم، باحتكارها أغلب مقاعد اللجان الرسمية المختصة ، ومايترتب على ذلك من حصولهم على أعلى المبالغ فى ميزانيات المقتنيات، وعلى فرص تمثيل مصر فى المعارض الدولية... وياليتهم مع ذلك حققوا لمصر جائزة واحدة، أو حتى لفتوا انتباه ناقد متوسط القيمة فى عامود بإحدى الجرائد الأفرنجية !..

وقد عمل هذا (الحزب أو الائتلاف الحزبى المنظم) دائما على الحيلولة دون دخول وجوه جديدة أو اتجاهات فنية معارضة أو ناقد فنى يحظى باحترام الفنانين ... وهو وضع كلما زادت شكوى القاعدة منه كان الرد من أعضاء اللجان (الحزبية) بمزيد من التحدى ، أو بتمييز أنفسهم بالقطع السمينة ! .. ولعل آخر مثالين على ذلك : ماحدث بمعرض صالون القاهرة السنوى بدار الأوبرا ، حيث اختصت لجنة المقتنيات أعضاءها العارضين ـــ أو أعضاء اللجنة الأم ـــ بأكبر فرص الاقتناء ! .. أما المثل الآخر فهو ترشيحات الفنانين للمعارض الدولية الأخيرة ، التى تضمنت ـــ كالعادة ـــ أسماء نفس أعضاء لجنة الترشيح !

وينبغى أن أنوّه الى أن هذه الظاهرة لاتنطبق على كل أصحاب الدكتوراه ، فهناك من بينهم من يتم تجاهلهم مثل أغلبية الفنانين ، ومن هؤلاء كثير من الأسماء التى ذكرتها منذ قليل .. كما ينبغى أن أوضح أنه ليس سيئا أو غير كفء كل من حصل على عضوية اللجان ، لكن العبرة بالقاعدة ، وهى ـــ أساسا ـــ تخضع لوضع خاطىء ، يسمح لبعض المدرّبين على القفز الى مقاعد اللجان بمزاولة لعبة القفز أو التسلل ، متذرعين بمراكز الضغط الشللية حينا ، وبالألقاب الأكاديمية حينا آخر ـــ وبالمناصب الرسمية ، أو بركن أسبوعى للدعاية بإحدى الصحف ، حينا ثالثا ... ولاشك أن هناك من العناصر الجيدة داخل هذه اللجان من تشوّه صورته نتيجة للوضع العام الخاطىء ، ونتيجة لسلبيتهم فى تصحيح مسار اللجان ... هذا الوضع ينبع من الازدواجية القائمة بين هيكل وزارة الثقافة وبين مايسمى بالمجلس الأعلى للثقافة (أحد مواريث النظام الساداتى) وهو فى حكم الملغى عمليا ، وتنتمى اليه هذه اللجان شكلا ، أما موضوعيا فهى كيانات ملحقة بالوزارة يتم تعيين رئيسها وأعضائها من مكتب وزير الثقافة ، دون الرجوع الى نبض الحياة الثقافية بفنانيها ونقادها ... وهو وضع يعلم الوزير الفنان **فاروق حسنى** جيدا مدى خطئه وإساءته ، ليس فقط الى الفنانين والأدباء ، بل إليه شخصيا ، بعد أن أبلغته المنظمات الجماهيرية للفنانين (وعلى رأسها النقابة) ومؤتمراتهم التى حضرها بنفسه ـــ بخطورة الوضع مرارا ، ووعدهم بتغييره ،

على أساس الأخذ فى الاعتبار برغبات القاعدة العريضة فيمن يمثلها عبر قنواتها الشرعية ، مثل النقابة والجمعيات الفنية ... الا أن المدهش هو أن قرار الوزير يصدر فى النهاية معتمدا قرار تشكيل اللجنة بنفس الأسماء !

• **من الأقاليم يزحفون !**

أما الجديد الآخر فى هذا الموسم ــ اضافة الى زحف الشباب ــ فهو زحف عدد من الفنانين بالأقاليم ليعرضوا بالقاهرة ، بعد أن غيبتهم فى الظل المركزية الظالمة بالعاصمة ، وحرمتهم من الأضواء والاعلام والنقد والمقتنيات لمتحف الدولة والترشيح للمعارض الدولية أعواما طويلة .

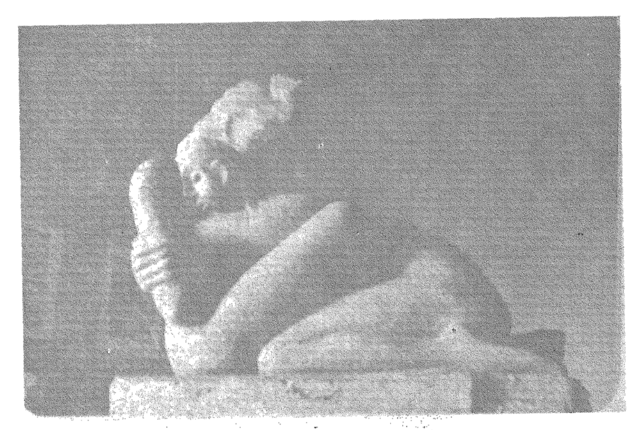
واذا أخرجنا من هذا الإطار فنانى الاسكندرية ، لأنهم عرفوا كيف يفرضون وجودهم وينالون بعض حقوقهم ، فسوف نجد أن فنانى الأقاليم الذين أعنيهم قد جاءوا من أسيوط وكفر الشيخ والمنصورة وبنها ، مصممين على كسر حواجز العزلة والنسيان والمفروضة عليهم ، وإثبات أحقيتهم بالحصول على مكان تحت الشمس .. لم يدعهم أحد للمجيء ، لم يتكفل أحد بنقل لوحاتهم وتماثيلهم ، بل تجشموا هم هذه المشقة ، وربما دفعوا إيجار قاعات أتيليه القاهرة من جيوبهم ، وربما تحمل المركز القومى للفنون التشكيلية طبع كتالوجات ودعوات معارضهم مشكوراً .. لكن الذى لاشك فيه أنهم خلقوا دوائر حوار جديد ، شارك فيه الجمهور والفنانون فى كل اعة عرضوا بها .

• أول هؤلاء الفرسان هو **ممدوح سليمان** .. القادم من القوصية بمحافظة أسيوط ، وأقيم معرضه بقاعة سراى النصر بالجزيرة ... إنه صوت مندهش مدهش .. عود نحيل من الزان ، لايحاكى أحدا أو مدرسة أو اتجاها ، لكنه يجعلك فى حيرة وأنت تحاول أن تتذكر بلا جدوى من يشبه ؟ .. ويقسم لك أنه لم يطلع على كتاب فى مدارس الفن الحديث حيث لاتوجد على امتداد الصعيد كله مكتبة عامة بها مثل هذه الكتب . ولم يتوفر لديه يوما ثمن كتاب .. إنه يجمع بين التجريد وخصوصية البيئة .. فى خطوطه الممشوقة الممتدة المتقاطعة ، التى ترشح بظلال غامضة ، مايوحى بحركة الريح المندفعة فى قلوع المراكب وهى تخوض نهر النيل .. حين يعوزه ثمن الألوان كى يرسم ــ وكثيرا مايحدث ذلك ــ يلجأ إلى تفل الشاى ورماد السجائر ، ويجعل من مزيجهما مدادا سحريا متوهجا للرسم ، مثل صانع الأحجبة الذى « يخاوى » الجن ..!

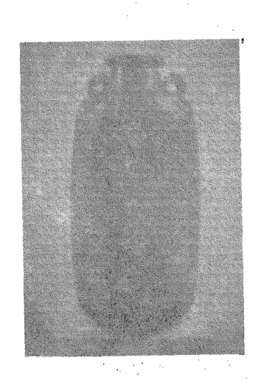
• ومن أسيوط أيضا يأتينا معرض آخر لخمسة فرسان يعرضون بأتيليه القاهرة : هم **سعد زغلول وبخيت فراج ومجدى الجوهرى ومحمود النسر وعبد الناصر حسن** .. وتتراوح أعمارهم بين أواسط الخمسينات (بخيت فراج) .. وبين أواخر العشرينات (عبد الناصر) .. كما تتراوح أعمالهم بين الاحتراف وبين الهواية ، بين الدراسة الأكاديمية بكليات الفنون وبين الابداع النابع من فطرة نقية ، بين محاكاة الطبيعة والواقع وبين التأمل الكونى الزاهد . إن كلا منهم احتفظ بشخصيته المتفردة وتأثر بطابع البيئة المحلية بشكل أو بآخر .. ولعل أهم ماحققه المعرض بالنسبة لهم أنه أعاد الثقة إليهم فى الاستمرار فى النشاط الفنى ، بعد أن يئس بعضهم وهجر فرشه وألوانه متفرغا لهموم حياته اليومية .

• ومن بنها يأتينا المثّال **على حبيش** (الذى انضم مؤخرا الى نادى الدكاترة) بمجموعة من المنحوتات الخشبية المفعمة بالحرارة وروح البيئة ونكهة « الالتزام » التى تذكرنا بعبق الستينات ... تعبر تماثيله عن صمود أطفال الحجارة ، وعن ملمس البيئة الريفية الخشنة ، وعن شوق الانسان الى الحرية واستمساكه بالأرض وبالمقاومة، يحس فيه من الروح السحرية فى الفن الزنجى قدر مافيه من الروح الشعبية فى الحواديت ، متمثلا فى الوقت نفسه بعض سمات الفن المصرى القديم ...

واذا كان على حبيش قد حرص على أن يؤكد فى دليل معرضه انتماءه الى هيئة التدريس (التى ناضل عشر سنوات حتى حصل على الدكتوراه من أجلها) ، فإن إهداءه المعرض « إلى مصر وطننا للحرية والاشتراكية والوحدة ، وإلى روح الزعيم الخالد جمال عبد الناصر » .. يكشف جذور انتمائه الحقيقى !

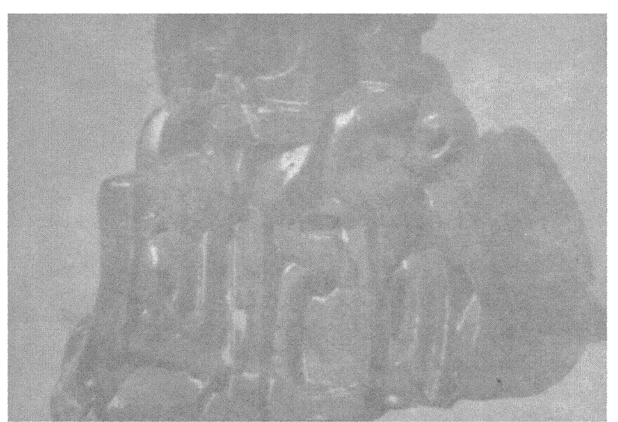


من معرض السيد عبده سليم – بكفر الشيخ



• عمل خزفي من معرض محمد مندور

ويضيف سامح الى تلك الوثائق النادرة ، ماحققه من خبرة تشكيلية على مدار السنين ، وقد تبلورت فى رؤية نقدية لمجتمع ينحدر فى سنوات الانفتاح حتى يباع الإنسان فيه ويشترى ، وهكذا تبلور الرمز — من خلال الشكل — فى لوحاته ، ليصبح جسد المرأة مرادفا للجندى الذى قدم فى الميدان ثمنا لعصر الانفتاح ، ولتصبح اشارات المرور رمزا للسلطة والنظام ، وينسج من هذا كله لوحة سوريالية للشارع المصرى ، الذى يبدو فيه الناس منساقين باختيارهم كالمغيبين ، وفق اتجاهات الأسهم المرسومة لهم .. ولكن بين الحين والحين تصدمهم — أو تصدمنا نحن — صور فوتوغرافية يلصقها الفنان على رأس الشارع اللامبالى ، التقطت من مظاهر عارمة ، تفيقنا على ذكرى ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .



● سلام هى حتى مطلع الفجر (خزف) من معرض محمد الشعراوى



● عمل خزفى من معرض صالح على

إن لوحات سامح الميرغنى ليست — بالقطع — منشورات سياسية على هذا النحو ، بل على العكس ، فإنها نسيج تشكيلى ودرامى مركب وغامض ، تتداخل فيه التأثيرات والاتجاهات الأسلوبية المتعارضة ، ولعل هذا نفسه هو مايعيبها ، حيث لم يتبلور بعد للفنان أسلوب خاص يستنقذه من ركام المؤثرات الأوروبية .. والحق أنه فنان ينتمى الى مزاج الباحث الذى يفضل دائما الطريق الصعب ، وليس من النوع الذى يفرح بالعثور على قالب سهل التكرار (كالماركة المسجلة) طلبا للتصفيق السريع .

وكلى ثقة بأنه سيحصل عليه ، طالما امتلك هذا الصدق .

• الغزالة المشتعلة :

والمعرض الثالث للفنان **السيد القماش** ، وأقامة فى مارس بالمركز الثقافى الاسبانى بالقاهرة ، وكل لوحاته رسوم بالحبر الأسود والبنى .. إنها رؤى حلمية كابوسية خانقة ، وإن كانت تموج بروح شعرية رقيقة .. وهى تقف على الحافة بين السوريالية وبين فن الاحتجاج دونما شعارات .. إن الفنان يواجه طغيان السلطة دون تحديد لماهية السلطة ، إنه يستنهض بداخله مخزون الرؤى والذكريات ، ويجترىء على منطقية الأشياء والعلاقات الوضعية الثابتة ويعيد ترتيبها وفق منطق خيالى غير مألوف فى الطبيعة ، فتأتى خير تعبير عن ذروة المأساة الانسانية ، التى يكون الانسان البسيط وقودا لها وهو غير مسئول عنها ...

إن لوحات القماش تجسد عجز هذا الانسان عن تحقيق إرادته وحريته ، حتى يتحول الى مومياء حية أو تمثال أخرس ، إن حريته تصبح كأساً من دم الشهداء يشربها مشعلو الحروب . فى إحدى لوحاته نرى كيف يغرق فى هذه الكأس طائر على مائدة المؤتمرات الميكانيكية وإحدى أرجلها مفروشة فى جسد طائر آخر ، وفى لوحة أخرى نرى حصانا يتربع متصدرا منصة اجتماعات ، ورجالا التفت رؤوسهم بالأربطة والكمامات ، مصلوبين فوق جدران عالية ، وغزالة تحترق على قمم الجبال ...

إن هذه الغزالة المشتعلة سوف تظل سوطا يلهب الضمائر ، ودعوة ملحة لإنقاذ البراءة .

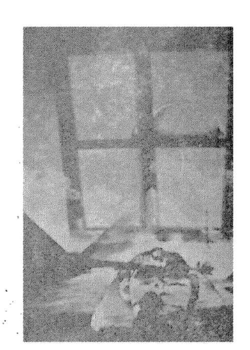
هذه المعارض الثلاثة تثبت أمرين : الأول هو أن الفن الصادق يمكن أن يصل الى هدفه دون ابهار الخامات المركبة وألاعيب الصنعة ، ولو اقتصر على ريشة ودواة حبر ، والثانى أنه لاتناقض بين تعبير الفنان عن قضية نضالية أو إنسانية ، وبين تحقيق رؤية جمالية حديثه يواكب بها روح العصر ... وهما أمران ــ على بداهتهما ــ غائبان عن أفق الحركة الفنية .

• الحلم فوق مدينة الأشباح :

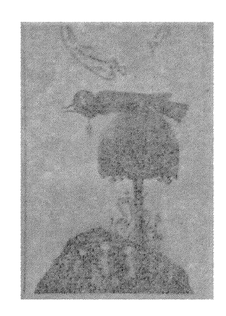
وفى نطاق روح البساطة والصدق التى أتلمسها بصعوبة فى معارض الموسم ، كان معرض الفنان **سيد محمد سيد** ، إن رؤيته الفنية تبدأ من تسجيل الطبيعة بعين شغوفة بالتقاط التفاصيل الواقعية ، ورصد تأثير الضوء على ملامس الجدران الطينية ، لينتهى الى عالم من الخيال الأسطورى ، وكأنه ينقلنا الى مدينة الأشباح ، مدينة كانت تموج بالحياة لكن أهلها هجروها منذ لحظات . وبالرغم من انبعاجات ونتوءات ملامس الطين على الجدران البدائية التى صنعتها أيدى الفقراء فى واحة سيوة ، والتى يغرم الفنان بإبرازها ، فإن الضوء الأبيض الناصع يكاد يلغى الألوان الساخنة فى أغلب اللوحات ، لتوحى بعالم يسبح فى ضوء شفاف مصفى يقارب جو الحلم ... إن هذا الضوء هو الذى ارتقى بالمعرض من إطار الرؤية التسجيلية ، الى آفاق الرؤية الشاعرية والدرامية .

• وعلى منظومة (الواقع ــ الحلم) قدم لنا **يسرى حسن** فى معرضه السادس نفس رؤاه الميتافيزيقية التى عرف بها منذ بداية رحلته ، فى مزيج من الحلم والأسطورة ، من الماضى والحاضر ، من صلابة الواقع ودلالات البيئة الجغرافية والحضارية ، ومن أطياف الخيال المحملة بالرموز .

أداؤه أقرب الى الأداء الكلاسيكى والسوريالى الذى يذكرنا « بسلفادور دالى » ، وأحيانا « بدى كيريكو » ، لكنه ــ على عكس السورياليين الكلاسيكيين ــ ينقل مركز الثقل فى اللوحة من الأرض الى الفضاء ، فيحيله من مجرد فراغ خلفى إلى مسرح كونى ، بمشخصاته ورؤاه الغريبة ، تسيطر على عالمه ثلاثة ألوان رئيسية : الأزرق والأسود والأحمر ، مضفية طابع الصراع المأساوى . وقد أصبح للألوان فى أعماله الأخيرة حضورها الجمالى المبهر كمساحات فى حد ذاتها ، بعد أن كانت الألوان فى أعماله السابقة خادمة للموضوع .. وربما أضعف هذا الابهار من قوة التراجيديا



● نافذة على التاريخ — يسرى حسن



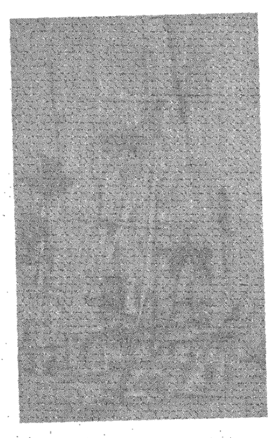
● تكوين — صلاح المليجى



● من معرض فنانى أسيوط — سعد زغلول



• البيت المهجور ـــ سيد محمد سيد



● من معرض ممدوح سليمان ـــ قلوع المراكب

الشعرية فى لوحاته ، لكننا مازلنا نستشعر فوق مساحاته الصحراوية جو « الأرض الخراب » لإليوت ، وكثيرا مانلتقى فوقها بتفاحة وحشية مشعة ، أو ببيضة جحرية هائلة ، أو بجذع شجرة جرداء الى جوار مقبرة مجهولة .. أما سماؤه اللازوردية فيمتلكها هرم بللورى يستجمع السحب الخريفية ، او قواقع بحرية خرافية .

يبدو الموت طيفا مخيما على عالمه ، يتسلل أحيانا من وراء أقنعة سوداء أو ذهبية ، لكن اللون الأحمر القانى ، الذى اتخذ مكانه بقوة فى أعماله الأخيرة ، يعطى دلالة للمقاومة والصراع تعبيرا عن الحياة .

وبالرغم من تشابه أعمالى يسرى مع بعض السورياليين ، فإن الهواجس الميتافيزيقية فى نسيج أعماله لاتكف عن طرح الأسئلة ، نحو مزيد من القلق الوجودى .

● **وردة الطين الوحشية :**

شهد هذا الموسم صحوة فى فن الخزف .. إذ افتتح متحف الخزاف **نبيل درويش** بسقارة ، وهو تجربة فريدة لفنان بمصر والشرق الأوسط يقيم لنفسه متحفا وهو فى خريف شبابه متجدد العطاء ـــ لكن قد يبرر له ذلك موهبته المتميزة التى استحضرت أنقى مافى الفنون الحضارية من « فورم » ، وأرق ما فى الخزف الحديث من صنعة وابتكار ، وأغنى مايملكه هو من خيال ...

وأقام **محمد مندور** معرضه بقاعة السلام بالاشتراك مع المصور السكندرى فاروق وهبة ، فحققا تزاوجا ذكيا بين وسيطين مختلفين ، لكن جمعهما هدف واحد : هو استحضار حس فرعونى أصيل ، وصل اليه مندور بسلاسة وبلاغة تلقائية ، وتعثر فى الطريق اليه فاروق بتعمده وتكلفه الوصول اليه ، فوقع أسيرا للصنعة الجوفاء .

وأقام الخزاف **محمد الشعراوى** معرضه بقاعة الدبلوماسيين ، فأعاد ترتيلاته الصوفية على موسيقى الحروف العربية ، مستخدما حبال الطين فى تجسيد إيقاع ذى طبقات صوتية متعددة .

لكن هذا العام بالنسبة للخزف كان فى رأيى عام المرأة ، لقد شهدت القاهرة عدة معارض لفنانات حاولن تثبيت أقدامهن عاما بعد عاما ، فى مضمار يسيطر عليه فنانون ذوو باع طويل .. وأذكر منهن الفنانات **أمينة عبيد** ، **مرفت السويفى** ، **فاطمة عباس** ، **زينب سالم** .

وتستوقفنا تجربة **زينب سالم** بلغتها البنائية المتحررة من المظاهر الفلكورية أو السياحية المستهلكة ، وقدرتها على تحقيق أشكال متنامية متفتحة مثل الورود فى جزئها العلوى ، بينما حققت فى الجزء السفلى أشكالا متآكلة توحى بأنها حدثت بفعل نحر الأمواج فى الصخور على مدى ملايين السنين ، فأضفت بذلك ملمسا بدائيا مشحونا بالتوتر ، يتناقص مع ملمس الوردة المتفتحة ، فتبدو أقرب الى المنحوتات التعبيرية ، إنها وردة الطين الوحشية تتفتق من بين طبقات جيولوجية لاقرار لها !

وبعد ...

كنت أود أن يتضمن هذا الاستعراض أهم المهرجانات التشكيلية خاصة بينالى القاهرة الدولى الرابع الذى بدأ به الموسم ، والاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد الفنان محمد ناجى ـــ مؤسس فن التصوير الحديث فى مصر ـــ الذى انتهى به الموسم ، كما كنت أود التعليق على عدد من المشاركات الفنية الجماعية ، مثل المعرض العام وصالونات الجمعيات الفنية الثلاث (أتيليه القاهرة ـــ الأهلية للفنون ـــ محبى الفنون) التى توالت على مدار العام ، وأذكر مالها وما عليها (هو كثير) ... هذا الى **جانب أهم حدث فى الحركة الفنية فى ربع القرن الأخير ، وهو المؤتمر العام الأول للفنانين التشكيليين ، الذى أقامته نقابتهم بيد ، وأجهضت نتائجه باليد الأخرى !**

لكن هذا كله يحتاج الى مقال آخر ، أرجو أن أجد الحماس لكتابته ، فما أكثر مايطفىء بداخلى هذا الحماس !

الجائزة للانسانية

فى مهرجان موسكو السينمائى السادس عشر

أحمد يوسف

على الرغم من الخطاب القصير الذى ألقاه الكسندر كامشالوف فى افتتاح مهرجان موسكو السينمائى السادس عشر (٨ يوليو ـــ ١٨ يوليو ١٩٨٩) ، والذى أعلن فيه كمدير للمهرجان إلغاء شعار المهرجان الرسمى الذى عقدت تحت ظله المهرجانات الخمسة عشر الماضية ، طوال ثلاثين عاماً ، وهو « من أجل الانسانية فى الفن السينمائى، ومن أجل السلام والصداقة بين الشعوب » ، على الرغم من ذلك لم يستطع مهرجان موسكو ـــ فى جوهره ـــ أن يتخلى عن مضمون هذا الشعار .

لقد بررت ادارة المهرجان قرارها بالغاء شعاره بالرغبة فى الايحاء بمناخ (ديموقراطى) يسمح لجميع الأصوات أن تسمع ، حتى تلك الأصوات المعارضة والناقدة ، بل أيضاً الأصوات المعادية للاشتراكية فى بعض الأفلام . لكن ذلك (الانفتاح) لم يشكل ـــ رغم بريقه المثير للدهشة والخاطف للأبصار ـــ عقبة فى أن يكون الصوت الأقوى ، والأعمق ، للأفلام التى تتغنى بالانسانية والسلام والصداقة بين الشعوب ، وأن تذهب جوائز المهرجان لتلك الأفلام دون غيرها .

ولقد كان عرض فيلم « الديكتاتور العظيم » (١٩٤٠) لشارلى شابلن فى ليلة الافتتاح مفاجأة حقيقية للجميع ، لكنه كان أيضاً تأكيداً على أن مهرجان موسكو يحاول تحقيق توازن دقيق بين سياسة المصارحة والمكاشفة من ناحية ، والتمسك بطابعه الانسانى الأصيل من ناحية أخرى . فقد ظل هذا الفيلم ممنوعاً من العرض داخل الاتحاد السوفييتى طوال التسعة وأربعين عاماً الماضية ، وذلك لأن السلطات السوفييتية (كانت) ترى أن الفيلم يختزل ظاهرة النازية الى نوع من ممارسة الاضطهاد لليهود ، وهو الاختزال الذى يفشل بالفعل فى تحليل النازية على أنها ـــ فى جوهرها ـــ فلسفة وسياسة عنصرية تعبر عن أزمة عميقة وطاحنة فى تطور الفكر والنظام الرأسمالى .

ومع ذلك فإن فيلم شابلن لايزعم أنه يقدم تحليلاً للنازية ، لكنه فى الحقيقة سخرية مريرة منها ، ومن كل الأنظمة السياسية التى تخلق مثل هذا « الديكتاتور العظيم » ، الذى يسميه الفيلم هينكل ـــ اشارة الى هتلر ـــ ديكتاتور إقليم تورمانيا ـــ اشارة الى ألمانيا .

كما لايمكن اتهام فيلم شابلن بالنزعة الصهيونية ، إذ أن حبكته الرئيسية تقوم على أنه لايمكن الإقرار بأى تمييز عنصرى أو عرقى بين اليهود والأغيار . فبطله (الذى يقترب كثيراً من شخصية الصعلوك الشهير عند شابلن وإن لم يتطابق معه تماماً) جندى ، غير يهودى ، يفقد ذاكرته فى

الحريب ، وتجره قدماه — بالصدفة — الى العيش كحلاق بسيط فقير فى حى اليهود . لكن هذا الحلاق يحمل شبهاً كبيراً مع الديكتاتور هينكل ، إلا أن شابلن لايستخدم هذا التشابه على النحو الذى تستخدمه الأفلام الكوميدية فى العادة لخلق المصادفات والمفارقات التى تمثل الحبكة الرئيسية لمثل هذه الأفلام . ومع ذلك فإن مغزاه الدرامى يتحقق فى نهاية الفيلم عندما يكون هذا التشابه سبباً فى وقوف الحلاق الفقير مكان الديكتاتور العظيم ، ليلقى خطاباً سياسياً . وبدلاً من أن يتحدث عن الحرب — كما هو متوقع من الديكتاتور — يتحدث الحلاق ، باسم شابلن ، عن النضال ضد الطغاة داخل الوطن ، وعن المساواة بين البشر ، لافرق بين يهود وأغيار ، أو بين بيض وسود ، بحيث بدا أن ذلك الخطاب الذى ينتهى به الفيلم وكأنه يؤكد من جديد على الشعار الذى ألغته ادارة المهرجان ، حول الانسانية والسلام والصداقة بين الشعوب .

ولأن « الديكتاتور العظيم » هو أول أفلام شابلن الناطقة ، فإنه يعتريه أحياناً بعض البطء من ايقاعه عندما يستغرق فى الحوار . عندها تفتقد الحركة والايماءة ذلك السحر الخاص الذى يميز كل أفلام شابلن الصامتة السابقة ، لكن مشاهد أخرى تظل محتفظة بقدرة شابلن الساحرة على تصميم الحركة وكأنها رقصة باليه حقيقية ، مثل مشهد الديكتاتور يرقص لاهياً ببالونة على شكل الكرة الأرضية حتى تنفجر منه فيبكى كالأطفال ، أو مشهد الحلاق وهو يحلق ذقن أحد الزبائن على موسيقى الرابسودية المجرية الثانية لبرامز . بل إن عبقرية شابلن الابداعية امتدت الى شريط الصوت عندما جعل كلمات الديكتاتور تتحول الى حشرجات صوتية ، بحيث تبدو خطاباته الملتهبة فارغة من المعنى .

* * *

لم يقتصر وجود شابلن على فيلمه الذى عرض فى ليلة الافتتاح ، لكنه كان موجوداً فى كل مكان فى صور السيلويت التى رسمت له بعصاته وقبعته الشهيرتين . كما لم تقتصر كلمات الانسانية والسلام على خطاب الحلاق الفقير ، ولكنها ترددت فى عدد من الأفلام الهامة التى عرضت فى المهرجان داخل المسابقة وخارجها ، واكتسبت اعجاب الجماهير ، وذهبت اليها لجنة التحكيم الرسمية .

فذهبت الجائزة الذهبية — بجدارة — الى الفيلم الكوميدى الايطالى « سارقو النجفات » للمخرج موريسيو نيكيتى ، وهو الفيلم الذى امتزجت فيه الكوميديا بالمرارة الشديدة ، وبدا أن مخرجه نيكيتى — الذى اشترك أيضا بالتمثيل وكتابة السيناريو — يمثل مزيجاً ذا مذاق خاص من رواد الواقعية الايطالية ، وبيرانديللو ، وفيللينى معاً .

ويختار نيكيتى قالب الفيلم داخل الفيلم ، فهناك مخرج يحاول أن يعرض فى التليفزيون فيلمه « سارقو النجفات » (وكما يبدو واضحاً ، فهو محاكاة لفيلم فيتوديو دى سيكا الشهير « سارقو الدراجات » خاصة وأن هناك جناساً لفظياً بين عنوانى الفيلمين بالانجليزية) . لكن المخرج — فى الفيلم داخل الفيلم — تقابله صعوبات عديدة خلال عرض فيلمه على الهواء ، يكون من بينها الاعلانات التجارية عن البضائع الاستهلاكية على الطريقة الامريكية ، والتى تتداخل فى أحداث فيلمه على نحو يحمل مفارقات ساخرة .

وبينما نرى — بالألوان — أسرة ايطالية برجوازية معاصرة وهى تشاهد بملل ودون اهتمام حقيقى الفيلم المعروض على شاشة التلفزيون — بالأبيض والأسود — نلاحظ على الفور ذلك التناقض بين شطف العيش الذى عانته الأسرة الايطالية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والوفرة السوقية التى تحيا فيها الأسرة الايطالية اليوم ، وكأنها اشارة مريرة من صانع الفيلم الى تلك العقيمة التى انتهت إليها رحلة بناء الوطن الذى دمرته الطاحنة .

وعلى الرغم من أن « سارقو النجفات » يثير — عند بداية الفيلم — دهشة عميقة بتلك القدرة على محاكاة « سارقو الدراجات » ، فإنه يثير دهشة أكثر عمقاً عندما يبدأ فى الإختلاف عنه . فالفيلم القديم يصور رجلاً يعانى من البطالة ، يجد بعد قدر كبير من المعاناة عملاً

يلزم له شراء دراجة ، فيبيع ملاءات سريره لكي يتمكن من شرائها ، لكن دراجته تسرق منه ، فيجد نفسه مضطراً لسرقة دراجة أخرى مما يعرضه للمهانة أمام طفله الصغير . لكن بطل الفيلم الجديد ، وبسبب إلحاح زوجته وتهديدها بترك المنزل ، يضطر لسرقة نجفة من المصنع الذى يعمل به ، ويسير بها على دراجته فى محاذاة النهر . وفجأة ، يتوقف ارسال الفيلم على شاشة التليفزيون لتبدأ فقرة اعلانية ملونة ، نرى فيها فتاة أمريكية شقراء بملابس السباحة — التى تظل بها طوال الفيلم — تغوص فى حمام السباحة لكنها لاتطفو ، لنفاجأ بها وهى تصرخ تطلب النجدة من الغرق فى النهر الذى يسير بجواره الزوج حاملاً نجفته المسروقة . وينقذها الزوج ، ويخرجها من النهر ، لنراها ملونة على خلفية كاملة من الأبيض والأسود . لكن عندما يجفف الرجل جسدها يتحول الجزء الذى تم تجفيفه الى الأبيض والأسود ، لكى تصبح فى نهاية المشهد جزءاً من عالم الفيلم القديم !

وبدءاً من تلك اللحظة ، يتداخل العالمان : العالم الواقعى الحقيقى الذى ينتمى الى عصر مضى ، وعالم الزيف الاعلانى المعاصر . وترفض الزوجة الاستمرار مع زوجها بعد أن أصبحت الفتاة الأمريكية تشاركهما حياتهما . وعندما يحاول الزوج اقناع زوجته ببراءته ، ويذهب بها الى حافة النهر حيث أنقذ الفتاة الأمريكية من الغرق ، تلقى الزوجة بنفسها الى النهر محاولة الانتحار ، لتخرج بدورها فى عالم الاعلانات ، ملونة داخل غسالة أوتوماتيكية .

وبقدر مايثير الفيلم من المتعة ، فإن روح العبث ، والمرارة ، والسخرية من الذات ، تسرى فى أعماقه . وتظل طوال الفيلم تسأل نفسك : هل دفعت ايطاليا ثمناً باهظاً فى أعقاب الحرب العالمية الثانية لكى تصبح ماهى عليه اليوم : تناقضاً دائماً بين الماضى والحاضر ، الدين والجسد ، القومية الايطالية والنزعة الأمريكية ؟

وينتهى الفيلم بالتأكيد على تناقض أكثر حدة ، بين الحياة الحقيقية والفن ، وكأنه يتوقع أن يكون الفيلم صرخة فى واد . ففى المشهد الأخير ، نرى مخرج الفيلم — داخل الفيلم — محبوساً داخل شاشة التليفزيون ، ينصرف عنه أفراد الأسرة البرجوازية المعاصرة واحداً بعد الآخر ، ويظل يصرخ فيهم لكى يخرجوه ، حتى تأتى ربة المنزل دون أن تسمعه ، وتغلق عليه جهاز التليفزيون ، ليظل حبيساً بداخله الى الأبد .

وعلى الرغم من أن نيكيتى يحمل ظلالاً من فيلليني ، إلا أنه لايسعى مثله للابهار البصرى الخالص ، أو التعبير الشعرى المكثف ، أو التفلسف والرغبة فى التعبير عن الذات . لكن موريسيو نيكيتى يعبر بحق عن انتماء حقيقى وملتزم بقضايا ايطاليا المعاصرة ، وبقضايا الانسانية ، مما يجعله جديراً بالجائزة الذهبية لمهرجان رفع طوال الأعوام الماضية شعار : « من أجل الانسانية فى الفن السينمائى » .

* * *

كان من الصعب ألا تذهب أى جائزة للفيلم السوفييتى الوحيد الذى عرض داخل المسابقة الرسمية ، وهو فيلم « زائر المتحف » للمخرج كونستانتين لوباشانسكى . ومنذ الوهلة الأولى يتأكد الاحساس بأن هذا الفيلم ليس إلا امتداداً لعالم فيلمه السابق « خطابات من رجل ميت » (١٩٨٦) . فالفيلمان — كليهما — يدوران حول عالم البشرية التى تحولت الى حطام فى أعقاب حرب ذرية شاملة . لكن « زائر المتحف » يأتى على عكس « خطابات من رجل ميت » الذى تميز بشخصياته العديدة ، والدراما الكامنة تحت سطح الحياة الكئيبة التى يحياها الأحياء الموتى فى الانفاق هرباً من الاشعاع الذرى . إن « زائر المتحف » يبدو أشبه بمونولوج لاترى فيه سوى بطله الوحيد يطوف فى (متحف) الحفريات البشرية التى استطاعت أن تنجو من الموت فى الحرب الذرية ، لكنها أصبحت مشوهة الى حد البشاعة . إن أشباه البشر هؤلاء يصنعون من بطل الفيلم مسيحاً مخلصاً جديداً ، فى الوقت الذى لايجد هو

ذاته الخلاص لنفسه ، وينتهى الفيلم بمشهد طويل ، يستمر عشرة دقائق كاملة ، ودون قطع واحد ، يسير فيه البطل ببطء شديد من مقدمة الكادر الى أعماقه ، حيث تظهر الشمس فى أقصى الأفق ، وهو يناجى الله أن يخلص البشرية من الدمار .

لقد اتسمت النزعة (الانسانية) فى « زائر المتحف » بعالمه المغلق ، وايقاعه البطىء ، وألوانه الحمراء القاتمة — اتسمت بالتأمل الميتافيزيقى والعدمية الطاغية ، وهى الملامح التى كان من الصعب — فى السنوات السابقة على سياسة الجلاسنوست — أن تراها فى الأفلام السوفييتية .

وبينما يختار « زائر المتحف » أن ينزل الى الجحيم ، فى نوع من الخيال العلمى السوداوى ، فإن الفيلم الأمريكى « عش من حديد » قد اختار العودة الى جحيم من نوع آخر ، الى فترة الثلاثينات ، فى ذروة الأزمة الطاحنة التى عاشها العالم الرأسمالى .

ويتناول الفيلم — الذى أخرجه هيكتور بابينكو صاحب فيلم « قبلة المرأة العنكبوت » — ذلك القطاع الكبير من المنبوذين والمهانين والفقراء الذين يفرزهم المجتمع الرأسمالى ، فيجعلهم يعيشون كالأعشاب الضعيفة المتكسرة والمهملة ، على حافة المجتمع ، فى مدن يقيمونها من عربات السكك الحديدية القديمة ، يقضون فيها أيامهم ولياليهم ، يمارسون الحياة والموت ، الجنس والقتل ، بأبشع ماعرفته الانسانية من صور .

وفى الحقيقة أن قيمة الفيلم الحقيقية تنبع من أنه يكشف عن جوهر التناقض فى العالم الرأسمالى مجسداً فى أزمة الثلاثينات ، وذلك حين يشير الى أنه على الرغم من أن المجتمع الأمريكى كان قد بدأ بالفعل — فى الفترة التى يصورها الفيلم عام ١٩٣٨ — فى أن يفيق من أزمته ، فإنه ظل يرفض الفقراء ، وينبذهم ، وكأنه يحتفظ بهم فى (متحفه) لكى يكمل صورة عالمه الرأسمالى (الحر) !

ومن خلال البناء الفيلمى الذى يجمع بين السرد المباشر ، ومشاهد العودة الى الماضى ، ومن خلال أداء مذهل لبطليه جاك نيكولسون وميريل ستريب ، فإن الفيلم يقدم صورة شديدة الواقعية — تتسم بالنزعة الطبيعية فى بعض الأحيان — تصدم المتفرج العادى وتنسف تصوره التقليدى عن أمريكا ، واحة الحرية ، وملاذ الانسانية !

* * *

ذهبت جائزة أفضل ممثلة الى كانج سو- يون عن الفيلم الكورى الجنوبى « الصعود » أو « التسامى » من اخراج ايم — كون — تيك . ويدور الفيلم حول قصة فتاة تتنازعها الرغبة فى الحياة من ناحية ، والتسامى الروحى من ناحية أخرى . ويجسد الفيلم هذا الصراع فى اضطرار الفتاة — التى لم تكن قد نضجت بما فيه الكفاية بعد لكى تواجه الحياة — الى الدخول فى سلك الراهبات البوذيات ، حيث يكون عليها أن تهجر العالم ، وأن تجاهد من أجل (التسامى) أو التحول إلى النيرفانا ، الروح الخالصة . لكن الفتاة لاتستطيع — بفطرتها الطبيعية البسيطة والانسانية — أن تهرب من العالم ، أو بالاخرى أن تهرب من مسئوليتها تجاه العالم ، فتحديد المساعدة لرجل قابلته بالقرب من الدير ، ويكون جزاؤها أن تطردها رئيسة الراهبات ، لتعود الى العالم من جديد ، حيث يكون عليها أن تعيش فيه فى أوحال الحياة اليومية ومآسيها .

ويضفى الفيلم على ذلك الصراع بين الروح والجسد ظلالاً سياسية ، فيجعله أيضاً صراعاً بين كوريا الماضى المثقلة بالتراث البوذى ، وكوريا الحاضر التى تعيش فترة غليان تاريخية . فالفيلم يجعل خلفية الأحداث تحتشد ببعض التفاصيل الصغيرة التى تشير الى اللحظة المعاصرة : دورة سول الأوليمبية ، والمظاهرات الطلابية التى تقابلها قوات البوليس بالقمع والبطش . وعلى الرغم من أن الفيلم يبدو أحياناً وكأنه يحاول أن يقول كل شىء عن كل شىء ، دون أن ينجح فى ذلك بالطبع ، أو كأنه يسعى لابهار من خلال الجمع بين التفاصيل

الفولكلورية ، والدينية البوذية ، والميلودراما ، والقضايا السياسية ، على الرغم من ذلك كله ، فإنه قد نجح الى حد كبير فى التعبير عن قضيته الانسانية الأساسية بعمق وحرارة بالغين .

لكن تلك الحرارة بالتحديد هى مافتقده الفيلم الفنلندى « آرييل » لمخرجه آكى كاويسماكى ، وهو الفيلم الذى فاز بطله تيورو باجالا بجائزة أفضل ممثل . وفى الحقيقة أنه لم يكن لهذا الفوز مايبرره ، خاصة وأن المعالجة الدرامية للفيلم لم تكن تتيح لأى ممثل أن يبرز مواهبه ، فهى معالجة شديدة البرود والحياء والمباشرة والتقريرية لقصة شاب دخل السجن لجريمة لم يقترفها ، ويقرر الهرب مع رفيق زنزانته ، وعلى حين ينجح البطل فى الهرب على سفينة شحن بضائع تدعى آرييل ، وتلحق به امرأة كان قد قابلها بالصدفة قبيل إلقاء القبض عليه ، فإن الصديق — كالعادة فى مثل تلك الأفلام — يموت مضحياً من أجله .

ويتحاشى الفيلم تماماً أن يؤكد على دوافع الشخصيات ، أو حتى الظروف الاجتماعية التى تعيش فيها ، مما يؤدى الى افتقاد المتفرج للتعاطف مع الشخصيات أو التفاعل مع الأحداث . ولعل أطرف تعليق على الفيلم جاء من صحفى سوفيتى يتساءل فيه كيفية (الالتحاق) بالسجون الفنلندية لأنه ينوى قضاء أجازته القادمة فيها ! ولك أن تتخيل المعنى المزدوج الساخر فى كلماته !!

الى جانب أفلام المسابقة الرسمية ، قام المهرجان بتنظيم بانوراما لأفضل الأفلام التى عرضت خلال العامين الماضيين فى مجموعة من المهرجانات السينمائية العالمية ، مما أضفى عمقاً فنياً وانسانياً على المهرجان الذى لم تكن بعض الأفلام التى عرضت داخل المسابقة جديرة به .

من المجر - يأتى فيلم « هانوسين » لشتيفان سابو استكمالاً لسلسلة الأفلام التى يحاول فيها المخرج أن يلقى الضوء على شخصيات من التاريخ المجرى الحديث ، ويعيد بها تصوير الواقع التاريخى لأوربا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . يتناول الفيلم قصة جندى يصاب باصابات بالغة خلال الحرب العالمية الأولى . لكن طبيبه يكتشف أثناء علاجه أن الرجل يملك قدرة خارقة على التنبؤ بالمستقبل أو استشعار الأحداث عن بعد . ويختار الرجل — الذى قرر استثمار مواهبه غير العادية فى عالم الاستعراضات الليلية — اسم « هانوسين » ، وتتزايد شهرته فى أوربا كلها ، ليصبح جزءاً (أسطورياً) خرافياً من (واقع) أوربا الثلاثينات . هكذا يبدو هانوسين — عندما يتنبأ بصعود هتلر والنازيين الى السلطة — بشيراً ونذيراً فى الوقت ذاته لاقتراب أوربا من حافة الانهيار . (وهنا يلتقى فيلم « هانوسين » فى مفارقة وتناقض عميقين مع « الديكتاتور العظيم ») . وبعد أن يكون هانوسين — نصف النبى ونصف الدجال — قد أصبح جزءاً من عالم النازية ، يقبض عليه النازيون ، وفى مشهد يذكرنا بنهاية الفيلم السابق لسابو « الكولونيل ديدل » ، يقتلونه فى الغابة عند الفجر .

وعلى الرغم من تلك الحرفية التقنية العالية التى لايمكن أن تخطئها العين فى فيلم سابو ، فإن الفيلم يبدو غير مقنع عندما يجعل من هذا البطل الغامض ، ذى القدرات السحرية الخارقة ، تعبيراً عن العملية التاريخية الحقيقية لصعود النازية .

ولقد كان عرض آخر أفلام المخرج العظيم يوريس إيفانز تكريماً لهذا الفنان الذى كان قد رحل عن عالمنا قبل أيام معدودة من بداية المهرجان . والفيلم هو « قصة الريح » الذى أخرجه ايفانز بعد سنوات طويلة من التوقف ، وبعد رحلة طويلة فى الحياة والفن ، عمل فيها منذ بداية الثلاثينات فى السينما التسجيلية ، ثم انتقل الى العمل فى اسبانيا الى جانب الجمهوريين خلال الحرب الأهلية ، ثم الى اندونيسيا بعد استقلالها عن هولندا ، وأخيراً الى الصين : الثورة والحضارة ، حيث قضى بقية حياته هناك .

وفيلمه « قصة الريح » فيلم ساحر بحق ، يجمع فى تقنياته شديدة البراعة والابهار بين النزعات التسجيلية ،

والروائية ، والسيريالية فى مزيج شيعرى صاف ، يتأمل فيه ايفانز ذاته ، والعالم ، ويلقى الضوء على التناقضات الجدلية فى رحلة الانسانية التى تثير الدهشة والأسمى معاً فى ذلك الوقت القصير الذى يمتد فى حياة الانسان بين الميلاد والموت . .

ولايتورى سكولا عرض فيلم « سينما سبلندور » الذى يحمل نفس المزيج الساحر من الشجن والمرارة . والفيلم عن فن السينما الذى يرى اسكولا ــ بأسى ــ أنه فقد بهاءه القديم ، وانصرفت الناس عنه . والسينما فى الفيلم هى تاريخ الفن السينمائى مجسداً فى تاريخ دار عرض فى قرية صغيرة ، استقربها يوماً مغامر جوال يشتغل بالعروض السينمائية المتنقلة فى الهواء الطلق ، لكن حب الناس للسينما جعله يؤسس داراً للعرض باسم سبلندور ، يرثها ابنه لكى يكمل مشروع أبيه . ويتعرف الابن على راقصة تعمل فى الملاهى الليلية فتتحول الى العمل معه وتشاركه حياته . وحول تلك النواة الانسانية الصغيرة يدور عالم صغير من عشاق السينما : شاب يفتن بالمرأة ويعشق من خلالها السينما وينتهى به الأمر للعمل فى كابينه العرض ، لتظل تجارب حياته جميعها مقتبسة مما يشاهده من أفلام . ورجل كهل يملك محلاً لبيع الكتب ، يذهب لمشاهدة الأفلام كل يوم افتتاناً بالمرأة الجميلة .

وفى دار العرض يدور تاريخ السينما ، بدءاً من لوميير ، ومروراً بالفنانين السينمائيين الكبار مثل لانج ، وكابرا ، وفيلليني ، وتافياني ... لكن دار العرض أصبحت اليوم مهددة بالأفلاس لانصراف الناس عنها لمشاهدة التليفزيون .

وفى اليوم الذى يبدأ فيه بيع دار العرض لتتحول الى صالة للمزادات ، يأتى الحل كما يراه سكولا : رقيقاً ، بسيطاً ، شاعرياً ، فى أن الناس الذين يعشقون السينما يجب أن يدافعوا عنها . فنرى المشاهدين يتقاطرون الواحد بعد الآخر على دار العرض ، يجلسون على الكراسى التى كان العمال على وشك انتزاعها . وينتهى الفيلم بنفس لقطة البداية ، بالأبيض والأسود : شاشة عرض فى الهواء الطلق ، فى ساحة خالية ، ويأتى طفل صغير حاملاً كرسيه الخشبى ، يختار أفضل مكان للجلوس أمام الشاشة ، ويجلس منتظراً بداية العرض .

أما فيلم « مصير غجرى » للمخرج اليوغسلاف الشاب إمير كوستوريتسا ، فيتناول قصة شاب غجرى ، تكاد تكون رمزاً لقصة الانسان فى براءته الأولى ، واضطراره للانغماس فى أوحال العالم لكى يظل على قيد الحياة . إن الفتى الغجرى المراهق يعشق فتاة ، ويذهبان لتعميد حبهما فى بحيرة فى طقس احتفالى وثنى غريب . لكن أم الفتاة تريده رجلاً (ناجحاً) ، ويتحقق هذا النجاح ــ كما تفرضه الظروف الاجتماعية ، عندما تضطره الظروف الى مرافقة واحد من ملوك الغجر الذى يسيطر على مملكة صغيرة من الشحاذين والنصابين والقوادين والعاهرات . ويصعد نجم الفتى حتى يصبح مساعداً لملك الغجر . وحين يعود بالأموال التى سرقها ليتزوج الفتاة ، يكتشف أنها أصبحت حاملاً ، ويرفض ــ بعد أن علمته الحياة المرارة وجعلته لايصدق وجود شىء اسمه البراءة ــ أن يوافق على أن الجنين هو طفله . لكن الفتاة تموت وهى تلد طفلهما ، الذى سوف يكون عليه من جديد أن يكرر قصة البراءة والسقوط .

ويجمع نسيج الفيلم فى رقة وشاعرية بين المادة والميتافيزيقا ، وبين الأرض والسماء ، وبين الواقع والخيال ، وبين الحياة والفن .

تثبت ــ المرة بعد المرة ــ أن معظم تجارب السينما الناجحة هى تلك التى تتناول العالم الانسانى ، بكل مرحه ومأساويته ، وبساطته وتعقيده ، وتفاهته وعظمته .

إنها السينما التى تضع الانسان فى قلب هذا العالم ، لتؤكد على الدوام ذلك الشعار الذى تخلى عنه مهرجان موسكو هذا العام : « من أجل الانسانية فى الفن السينمائى ، ومن أجل السلام والصداقة بين الشعوب » .

● ●

تليفزيون

الكهف والوهم والحب

سليمان شفيق

شهد التليفزيون المصرى مؤخرا وبعد مسلسل رأفت الهجان موجة من الأعمال الوطنية .

فى إطار تلك الموجة قدمت أعمال جادة وهادفة وأعمال أخرى ــ وتشكل الأغلبية ــ كان الهدف منها هو تزييف التاريخ دراميا ومزجه بالحاضر لتشكيل رؤية عن الحاضر واستنباط مفاهيم مشوهة لمستقبل يحكمه العجز . وفي هذا السياق لعب مسلسل « الكهف والوهم والحب » دوراً هاماً كنموذج للدراما التليفزيونية التى تستهدف تزييف الوعى والتاريخ معاً .

الكهف :

قدم المسلسل مصر الأربعينيات والخمسينيات من خلال ملك وسيم (محمد وفيق) وحاشيته ونساء وكلهم يرتدون الملابس العصرية ويتمتعون بالذكاء والحضارية وفي المقابل حركة وطنية ضعيفة يمثل الطلاب بنيانها الأساسى (رغم أن تلك الفترة شهدت تكوين اللجنة الوطنية للعمال والطلبة) وقدم المسلسل مجموعة الطلاب بشكل هزلى أحدهم معترف ولم يتحمل التعذيب (عبد العزيز مخيون) وآخر مدعى يتحول للعمل مع البوليس السياسى (احمد بدير) وثالث فار إلى لندن للدراسة ورابع غير قادر على الفعل (نبيل الحلفاوى) الذى لعب شخصية صابر عبد القوى تلك الشخصية التى قدمت بشكل غير مقنع . وتكتمل المهزلة بأن يبتكر محمد جلال عنصر نسائى في الضباط الأحرار وهى احدى عاهرات الملك (هالة صدقى) ومن فراش الملك إلى ذروة الوطنية حيث يفرد لها المسلسل زمنا وأداء دوراً أكبر من كافة الضباط الأحرار مجتمعين بحيث يبدو الأمر في النهاية كما لو أن التغيير في مصر لم يأتت بفعل قوى ثورية ووطنية أثمرت ثورة يوليو بل ان التغيير قد جاء من داخل الكهف أو قل فراش الملك ذاته .

الوهـم :

قدم المسلسل كفـاح الشعب المصرى في الستينيات على أنه وهم كبير وأفرد مساحات واسعة للتعذيب والقتل في السجون والاختلاسات في القطاع العام وأبرز بشكل خاص عملاء البوليس الانجليزى والسراى كممثلين للاتحاد الاشتراكي والتجربة ككل (صلاح قابيل — رئيس مجلس ادارة شركة الكرنك للنسيج وعضو اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى) من جهة أو فاتن أوبهه الراقصة (شهيرة) . بحيث لايعدو الأمر أن يكون دفاعاً مجيداً عن التعذيب الذى يحدث الآن ووضعه في سياق مبرر . كل هذا لا ينفى وقوع تعذيب لقوى سياسية راح ضيحته

شهداء مثل شهدى عطية وليس اسحاق وفريد حداد وآخرين ، الا ان ذلك لاينفى الانجازات الوطنية والتقدمية التى حدثت فى ذلك العهد ولا زلنا ندافع عنها حتى الآن .

الحسب :

وهنا يسفر المسلسل عن وجهه الحقيقى ويتزوج عادل حفيد رئيس قلم البوليس السياسى من أمل ابنه منظمة الشباب وكما جاء الحل من رحم النظام الملكى يستمر احفاد النظام الملكى والبوليس الانجليزى فى العطاء حيث يقاتل عادل فى حرب ١٩٧٣ ويحقق النصر مرتين ، مرة قتالا والمرة الأخرى بالزواج من أمل (المستقبل) بعد استنكارها للمرحلة الناصرية .

وكما تحولت هالة صدقى من فراش الملك الى الوطنية نراها محجبة تطمح للحج وليمسخ المسلسل بشكل كامل صورة الحركة الوطنية المصرية ليصبح تاريخها رهنا بتاريخ العاهرات والغوازى وعملاء النظام الملكى .

اجابات وتعليقات موجـزة على أسئلـة واتهامات غاضبـة

بشير السباعى

بادىء ذى بدء ، أرجو من القارىء الكريم اعفائى من « الرد » على مهاترات و شتائم الدكتور رفعت السعيد التى عاد الى شحذ نصالها فى عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة .

والواقع اننى كنت قد قصدت من وراء نبرة ردى ـــ الهادئة ـــ على مقاله الذى نشره فى عدد مارس ١٩٨٩ ان تكون رسالة غير مباشرة اليه تدعوه الى تجنب الإنجرار الى المهاترات والشتائم ، خاصة وأن المعارك الفكرية لايمكن كسبها عن طريق مثل هذه الوسائل . ولكن يبدو أن رسالتى الى الدكتور لم تصل ، وأنا لاأملك سوى الأسف لذلك .

* * *

أجابات على تساؤلات :

يتساءل الدكتور رفعت السعيد : أين ومتى وكيف كان ستالين طرفا فى مناظرة حول اشكال ومراحل تطور التنظيم الاجتماعى ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن ستالين قد تحدث عن اشكال ومراحل تطور التنظيم الاجتماعى فى كراسه الشهير : « المادية الجدلية والمادية التاريخية » فى عام ١٩٣٨ والذى يشكل الجزء الثانى من الفصل الرابع من كتاب : « تاريخ الحزب الشيوعى السوفيتى / البلاشفة/ » . وفى هذا الكراس يحدد ستالين خمسة أنماط اساسية للتنظيم الاجتماعى ولايشير الى النمط الآسيوى للانتاج(١) .

أما المناظرة الستالينية ضد اطروحة ماركس عن النمط الآسيوى للانتاج فقد بدأت على نطاق محدود فى عام ١٩٢٩ ثم اتسعت فى عامى ١٩٣٠ و ١٩٣١ . وكان أبرز فرسان هذه الحملة هم ج . دوبروفكس وى . يولك وم . جوديس . وقد اتهموا ماركس بقصور المعلومات وبعدم فهم النمط الاقطاعى للانتاج (ج .دوبروفسكى) وبعدم فهم تعاليمه هو ! (ى . يولك) . ويمكن للدكتور الرجوع إلى كتاب ج . دوبروفسكى : حول مسألة جوهر النمط « الآسيوى للانتاج » ، موسكو ، ١٩٢٩ ، بالروسية ، وإلى مداخلة ى . يولك المنشورة فى كتاب : « مناقشة حول النمط الآسيوى للانتاج » ، موسكو ، لينينجراد ، ١٩٣١ ، بالروسية ، والى مداخلة م . جوديس فى هذا الكتاب الأخير . كما أن الباحث الاقتصادى السوفيتى الشهيرى . فارجا قد قدم عرضا جيدا لهذه المناظرة فى كتاب : « دراسات حول مشكلات الاقتصاد السياسى للرأسمالية » ، موسكو ، ١٩٦٤ ، بالروسية . ونحيل الدكتور الى الترجمة الانجليزية لهذا الكتاب (ص ص ٣٣٠ ــ ٣٥١) ، والمنشورة فى موسكو فى عام ١٩٦٨ تحت عنوان : « المشكلات السياسية ــ الاقتصادية للرأسمالية »[٢] .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : ماهو المقصود بالقول بأن مراحل التطور الخمس (المشاعية البدائية ــ العبودية ــ الاقطاعية ــ الرأسمالية ــ الشيوعية) مراحل « ضرورية » ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن المقصود بهذا القول هو أن المراحل الخمس مراحل لابد لاى مجتمع بشرى من المرور بالمراحل الأربع الأولى منها كلها قبل أن يصل الى المرحلة الشيوعية ، وهو قول استنكره ماركس بشدة فى عام ١٨٧٧[٣] ، كما أنه يتعارض مع الواقع التاريخى .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : بأى حق سمح كاتب هذه السطور لنفسه تصنيف المستشرقين السوفييت الى ثلاث مجموعات متمايزة فى المناظرة حول مشكلات التطور التاريخى لبلدان الشرق وتحديد اسماء ممثلين بارزين لهذه المجموعات ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن هذا التصنيف وهذا التحديد ليسا من عندى ــ رغم أنهما من حقى ومن حق كل متابع للاستشراق السوفييتى فى مصادرة الأصلية ! ــ بل هما من عند المستشرق السوفييتى ل .ب . آلايف والذى قام بهما فى مقال يمكن للدكتور الرجوع اليه فى مجلة « شعوب آسيا وأفريقيا » الروسية ، العدد ٤ ، عام ١٩٧٧ ، ص ص ٦٧ ــ ٧٩ !

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد أخيرا ــ واعتذر للقارىء الكريم اذ أورد هذا التساؤل (!) واذ أجيب عليه : اذا كان بشير السباعى يضع تورايبف فى الدرجة العاشرة ، ففى أية درجة يضع بشير السباعى لنفسه ؟

المادية التاريخية :

يعلن الدكتور رفعت السعيد نقطتين يدعو الى وجوب التوقف عندهما :

١ ــ ان المادية التاريخية ركن اساسى من أركان الماركسية .

٢ ــ ان المادية التاريخية تقوم على اساس اطروحة مراحل التطور الخمس وأن هذه الأطروحة تشكل جوهر المادية التاريخية .

بالنسبة للنقطة الأولى ، لاأدرى بالتحديد ضد من يعلنها الدكتور ، فأى ملم بالماركسية سواء أكان ماركسيا أم لم يكن ، لايمكن أن ينكر هذه الحقيقة .

وبالنسبة للنقطة الثانية ، يكرر الدكتور ماسبق ان قاله فى عدد مارس ١٩٨٩ من هذه المجلة وماسبق أن رددنا عليه فى عدد ابريل ١٩٨٩ . وللمرة الثانية يعجز الدكتور ، الذى يزعم أن ماركس وانجلز ولينين يؤيدون هذا الزعم ، عن ايراد استشهاد واحد من ماركس أو انجلز أو لينين لتأييد زعمه ، وبدلا من ذلك ، يحيلنا الدكتور الى السيد غليزرمان الذى لاتعلو درجته كثيرا عن درجة السيد توراييف !

وحسما لهذه النقطة ، أود أن الفت انتباه الدكتور الى أن ماذكره كاتب هذه السطور فى عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة عن جوهر المادية التاريخية لم يكن أكثر من طرح لما ذكره انجلز عن هذا الموضوع فى رسالته الى ج . بلوخ بتاريخ ٢١ ــ ٢٢ سبتمبر ١٨٩٠ وفى مقدمته للطبعة الانجليزية لكراس : « الاشتراكية : الطوباوية والعلمية » ، الصادرة فى عام ١٨٩٢ ــ وأرجو من الدكتور ألا يتصور اننى كنت أزرع « لغما » تروتسكيا فى طريقه ، فالرسالة والمقدمة مشهورتان الى حد بعيد !

نمط مستقل أم حالة خاصة لنمط آخر ؟

يشير الدكتور رفعت السعيد الى أن ماركس وانجلز لم يعتبرا النمط الآسيوى للانتاج نمطا مستقلا ، ويحاول الايحاء بأن ماركس وانجلز كانا يعتبران هذا النمط حالة خاصة من حالات العبودية أو الاقطاع !

وعلاوة على أن الدكتور لايثبت صحة هذه الاشارة ولا مشروعية هذا الايحاء ، فانه عندما يورد جملة ماركس الشهيرة فى مقدمة كتاب : « مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى » والتى يتحدث فيها ماركس عن أنماط انتاج متميزة ، يحذف عمداً اشارة ماركس الى النمط الآسيوى للانتاج والتى ترد قبل اشارة ماركس إلى الأنماط الأخرى : القديم والاقطاعى والبورجوازى الحديث !

وجوابى على هذا التساؤل هو أننى أضع نفسى فى الدرجة التى يضع نفسه فيها أى انسان عادى بسيط يحترم الحقيقة التاريخية ويدافع عنها فى وجه أى مزور لها ، حتى ولو كان هذا المزور عضوا فى معهد الاستشراق !

وللاطلاع على تفنيد تفصيلى لمثل هذه الاشارة وهذا الايحاء ، نحيل القارىء الى كتاب الباحث السوفيتى ى .فارجا الذى سبقت الاشارة اليه .

ابتكــار :

ويستخدم الدكتور رفعت السعيد مصطلحا جديدا من ابتكاره ، هو مصطلح « التشكيلة الخماسية » !

وتعليقا على هذا الابتكار ، تُذَكِّرُ الدكتور بأن من الممكن الحديث عن « تشكيلات إجتماعية ــ اقتصادية » وعن مخطط لهذه التشكيلات ، أما الحديث عن « تشكيلة خماسية » فهو لغز من الالغاز ، لا أكثر ولا أقل !

« تأميم » أحمد صادق سعد لحساب « التروتسكية » !

يتصور الدكتور رفعت السعيد أن هناك مؤامرة لـ « تأميم » أحمد صادق سعد لحساب « التروتسكية » . وهذا التصور لايستند الى أى اساس . فمعركة أحمد صادق سعد مع الستالينية معركة جزئية ، وتبنى اطروحة النمط الآسيوى للانتاج ليس علامة فارقة من علامات « التروتسكية » التى يحلو للكثيرين عندنا الحديث عنها واصدار احكام بشأنها وبشأن علاقتها بالماركسية دون أن يكونوا قد اطلعوا على كتابات تروتسكى !

المسألة باختصار ، هى أن « التروتسكية » تعتبر اطروحة النمط الآسيوى للانتاج اطروحة ماركسية وأن البحث التاريخى هو وحده الذى يمكن أن يسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الأطروحة وأن حذف هذه الأطروحة ليس غير تزييف لآراء ماركس عن أنماط الانتاج وأن الستالينية قد تورطت فى مثل هذا التزييف !

فما الذى يثير الدهشة فى هذا الكلام ؟!

وماهو « المنطق » الذى يجيز اعتبار هذا الكلام عداء للماركسية أو دليلا على الانتقائية ؟!

الهوامش :

(١) انظر ، « تاريخ الحزب الشيوعي السوفيتي (البلاشفة) » ، موسكو، ١٩٤٣ ، ص ١٢٣ ، بالانجليزية .

(٢) يعتبر ى .فارجا (١٨٧٩ — ١٩٦٤) من أبرز الباحثين الاقتصاديين السوفييت ، وهو من أصل مجرى . وقد عارض جوانب من الستالينية خلال أواخر الأربعينيات ، الامر الذى قاد الى التنكيل به . ولم يجر رد الاعتبار اليه الا بعد موت ستالين .

(٣) انظر ، رسالة ماركس الى هيئة تحرير مجلة « المذكرات الوطنية » الروسية ، والمنشورة فى ك .ماركس وف . انجلز : « المراسلات المختارة » موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ص ٣١١ — ٣١٣ ، بالانجليزية . وفى هذه الرسالة الهامة ، يسخر ماركس من ميخائيلوفسكى على النحو التالى : « انه يشعر أنه يجب عليه وجوبا مطلقا أن يمسخ مخططى التاريخى لاصل الرأسمالية فى أوروبا الغربية وأن يحوله الى نظرية تاريخية — فلسفية عن الطريق العام الذى كتب على كل شعب أن يسلكه ، أيا كانت الظروف التاريخية التى يجد نفسه فيها ، حتى يتسنى له أن يصل فى نهاية الأمر الى شكل الاقتصاد الذى يكفل اكمل تطور للانسان ، الى جانب أكبر اتساع للقوى الانتاجية للعمل الاجتماعى . لكننى اطلب عفوه» ، وقد وصف ماركس مثل هذه النظرية التاريخية — الفلسفية بأنها « مفارقة للتاريخ » !

ومن الواضح أن كلام ماركس هذا يتعارض على طول الخط مع مخطط المراحل الخمس الضرورية الذى عرضه ستالين فى كراس « المادية الجدلية والمادية التاريخية » و « الذى خلق مشاكل عسيرة للمؤرخين السوفييت الذين استسلموا لاستئصال ستالين اطروحة ماركس عن النمط الآسيوى للانتاج و ... وا يجهدون انفسهم فى البحث عن تعاقب المراحل الأربع الأولى فى تاريخ كل شعب وفى محاولة اكتشاف عبودية أو اقطاعية فى تاريخ شعوب لم تعرف قط عبودية أو اقطاعية ، الامر الذى قاد الى تزييف تاريخ شعوب بأكملها والى تخلف الدراسات التاريخية السوفيتية على مدار عقود . ولم يكن هذا التزييف وهذا التخلف غير نتيجة منطقية للانطلاق من « نظرية تاريخية — فلسفية عن الطريق العام الذى كتب على كل شعب أن يسلكه » .

مواصلة الحوار حول اليهودية والصهيونية في السينما

جاءتنا ثلاثة ردود ، تعليقاً على مقال سمير فريد ومقال أحمد يوسف ، حول المسألة الصهيونية فى السينما . الردود لكل من « **مجدى الطيب وعبد التواب حماد** ، **وشكرى الشامى** .

وسوف ننشر ، منها ، الرد الأول للكاتب **مجدى الطيب** على الرغم مما فيه من بعض التجاوزات اللفظية . لكن مقال شكرى الشامى يصعب نشره ، باعتباره ردا أو مناقشة موضوعية ، فهو حافل مثلا بوصف بعض النقاد السينمائيين بالتطاول والهشاشة وإبلاغ البوليس والسخائم ، والعديد من الشتائم الشخصية التى لايصح تداولها فى حوار فكرى حول قضية فكرية ذات طابع حساس وملتبس . وهو يصف نفسه بأنه زملاء جيل محمد مندور وغنيمى هلال والعالم والراعى وعلى أدهم ، ويرى من غيره من النقاد خُرسا وصُما وبُكما !!

أما المقال الثالث فيصعب نشره لأنه بالغ الطول والفخامة ، لايصلح كرد أو تعليق ، وإن كان يناقش القضية بالتفصيل ، وبقليل من الحدّة ، عن مسابقيه .

وقد ناقشت رئيسة التحرير القضية بتفصيل واضح فى افتتاحية العدد الماضىٰ ، مبينة الموقف الفكرى الذى تنطلق منه « أدب ونقد » ، وهو ـــ مجدداً ـــ التفريقي بين اليهودية كدين والصهيونية كحركة سياسية عنصرية استيطانية .

وعلى الرغم مما فى المقال الذى اخترناه للنشر (موضوع مجدى الطيب) من الحديث عن أفلام لم تشاهد ، والاعتماد على أخبار غير موثقة ، وإتهام التقدميين بالتطبيع من الأبواب الخلفية ، إلا أنه ـــ مع ذلك ـــ يحمل وجهة نظر أكثر مما يحمل شتائم وادعاءات وخروج عن مجرى الموضوع الأصلى .

ويبدو أن الحاجة تزداد إلحاحا لتخصيص عدد من أعدادنا القادمة ـــ أو ملف كامل ـــ لمناقشة هذه القضية الحساسة الكبيرة ، حتى لانظل نضرب فى مثالية عنصرية ، مشابهة ـــ من إحدى الزوايا ـــ للعنصرية الصهيونية نفسها ، وان اختلفت الأشكال والألفاظ .

« أدب ونقد »

رد على الناقد سمير فريد

أوهام التطبيع التقدمى

مجدى الطيب

فى بحث بعنوان « السينما العربية الجديدة : الأمة ، الذاكرة ، المنفى » قدمه الدكتور فريد بوجدير لندوة السينما العربية فى مهرجان دمشق السينمائى الخامس كشف الباحث عن عدد كبير من صناع السينما العربية الجديدة فى المهجر يسعى للتعبير عن أمته بالبحث فى ذاكرته، أيام الطفولة . وضرب مثالا على ذلك بالمخرج التونسى نورى بوزيد صاحب فيلم « ريح السد » وا.. ج الجزائرى محمد الاخضر حامينا صاحب فيلم « الصورة الأخيرة » . ولاحظ بوجدير ان فيلم « ريح السد » يحتوى على شخصية يهودية ايجابية غير صهيونية ونفس الشيء فى فيلم « الصورة الأخيرة » . ويذكر الباحث ان هذا يدل على « أن الخيبات الناتجة عن الايديولوجيات القومية قد عصفت بالمحرمات التى كانت مفروضة باسم التقدمية اذ كان من المستحيل التفكير على هذا النحو فى فترة الالتزام البرجماتى السابق »(١) . وعلى نحو مشابه انطلق الناقد السينمائى سمير فريد فى مقاله بعنوان « الأوهام العربية والحقيقة الفلسطينية » الذى نشرته مجلة « أدب ونقد » فى عدد أبريل ١٩٨٩ حين أنكر على الشاب التونسى أن يتهم فيلم « عرس الجليل » اخراج ميشيل خليفى بأنه صهيونى عقب اعلان فوزه بالجائزة الذهبية لمهرجان قرطاج عام ١٩٨٨ .

ووجه الخطورة فى المقال انه يتبنى وجهة نظر باتت تطاردنا فى الآونة الاخيرة تنادى بضرورة التفريق بين ماهو يهودى وصهيونى . وفى سبيل ذلك فليس ثمة غضاضة فى الترحيب بأفلام مثل : « ريح السد » و « الصورة الأخيرة » أو حتى « عرس الجليل » بزعم انها أفلام « تؤمن بأن التحرير لا يكفى ، وماتدعو اليه هو المقاومة الذكية التى تأخذ بعين الاعتبار ميزان القوى » ــ نص كلمات خليفى ــ أو « رفض الأفكار السائدة الاحادية الجانب التى تأتى على حساب الحقيقة » ــ كما يقول سمير فريد ــ فالمسألة لاتحمل شبهة اذعان او استسلام للعدو من وجهة نظر الناقد ولكن « ذروة المقاومة أن نعيش مع هذا الشعب الملفق حتى لانموت كما يريد »

ولعل الخجل الذى شعر به كاتب المقال عقب هزيمة يونيو حين اكتشف « بشرية البشر فى اسرائيل » وما استتبع ذلك من تفسير للهزيمة بقوله : « أن احدا لايستطيع ان ينتصر وهو لايعرف من يحارب أو بالاحرى وهو يحارب أشباحا غير مجسدين على أرض الواقع» يفسر المسألة كلها ، فالواقع يؤكد أن هناك اختراقا متعمداً نجح فى التسلل الى عقول بعض مثقفينان وحولهم إلى «دعاة تطبيع تقدمى » بزعم أن اليهودية شيء والصهيونية شيء اخر ، متجاهلا ـــ غن عمد ـــ ان بلفور حين أصدر وعده المشئوم نص على « اقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين » فاليهودية والصهيونية وجهان لعملة واحدة . وان لم يقتنع البعض بذلك فهذا يعنى هدم القضية الفلسطينية من الأصل ، فأين تكمن المشكلة مادمنا نعترف بحق اليهود ـــ ماداموا ليسوا صهاينة ـــ فى اقامة وطن لهم فى فلسطين ؟

نعود لعرس الجليل لنرى فيه وجها آخر يختلف عما طرحه الناقد سمير فريد ، فالفيلم انطلق فى المقام الأول من دعوة مخرجه ميشيل خليفى التى يقول فيها : « ان كان الفيلم قد امتنع عن رسم صورة العدو فى اطار ساخر ففى هذا تأكيد على آدمية العدو قبل كل شيء ، فالشخصية الاسرائيلية بالنسبة لى هى شخصية آدمية قبل كل اعتبار » . وقوله أيضا : « ان فى افعال الشباب الفلسطينى نوعا من الصبيانية لايخلو منها الجيش الاسرائيلى » برغم انه لم يصور قط هذه الأفعال الأخرى بل تعمد اظهار القائد الاسرائيلى وجنوده بشكل رقيق للغاية مما أضفى عليهم نوعا من الاحترام والمهابة امام صلف وغباء اهل القرية ـــ الفلسطينيين ـــ ودأبهم على اهانة الضيوف (!) والسخرية منهم طوال العرس مما دعى البعض الى القول أن فيلم « عرس الجليل » يصطنع صورة مشرقة للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية . فاذا حاولنا ان نحاكم ميشيل خليفى بناء على مايصرح به للصحف يسارع كاتب المقال باغلاق هذا الباب بقوله : « احاديث ميشيل خليفى الصحفية لاتوضح وجهات نظره وانما تزيدها التباسا فى بعض الاحيان » ومع ذلك يستشهد كاتب المقال به حين يقول فقط : ان هذا الفيلم صور فى فلسطين برغم انف الاحتلال الاسرائيلى وليس بفضله » وانه صور « بفضل النضال الطويل من اجل صنع مساحات للحرية فى قلب السيطرة الاسرائيلية » .

والحقيقة ان هذا الزعم ينتفى من اساسه بقول ميشيل خليفى فى مجال آخر : « لكى نحصل على تصريح من الاسرائيليين تقدمنا بموجز حذفنا منه بعض الاشياء التى كان يمكن ان تثير ازعاجهم أو تخلق مشاكل ». فأين هى اذن سينما المقاومة التى يراها سمير فريد فى فيلم توافق السلطات الاسرائيلية عليه ؟ أم تراه يؤمن بديمقراطية اعظم دولة فى المنطقة تلك التى تسمح بانطلاق سينما المقاومة من عباءتها ؟!

ان القول بأن فيلم « عرس الجليل » ناضل ضد السيطرة الاسرائيلية وصور برغم انف الاحتلال غير صحيح ، فالفيلم فى صورته النهائية لايدين العدو الاسرائيلى بل يفرط فى اظهار الصقور الاسرائيلية



وكأنها حمائم وديعة . ثم يكرس للاحتلال على لسان الحاكم العسكرى حين يدعوه مختار القرية للبقاء حتى نهاية العرس فيقول : « فى استطاعتنا أن نبقى معكم آلاف السنين ».

مثل هذه النزعة المتعاطفة التي تحملها بعض الكتابات فى الآونة الأخيرة تؤكد بما لايدع مجالا للشك ان الصهيونية العالمية نجحت فى التسلل الى هذه الكتابات فراح اصحابها يرددون نفس المقولات الخادعة التى تفرق بين الصهيونية واليهودية ، ولعل أكبر دليل على ذلك ان افلام : ريح السد ، والصورة الأخيرة التى تسعى لدمج الشخصية اليهودية فى المجتمع العربى والتى ورد ذكرها فى بحث بوجدير تطاردها ايضا تهمة الصهيونية حتى ان الصحافة الجزائرية افادت ان الكاتب الجزائرى مراد بوربون رفع دعوى قضائية على المخرج الأخضر حامينا يتهمه فيها بالتضامن مع شركة كانون الصهيونية التي يملكها الاسرائيليان مناحم جولان ويورام جلوباس لاستثمار وتوزيع فيلمه « الصورة الأخيرة » . وأكد بوربون ان المخرج «لم يتوقف يوما عن تأكيد ميوله الصهيونية الواضحة « من خلال تعريفه عن نفسه الى صحيفة فرنسية بأنه « وسيط سرى وأحد الجزائريين النادرين الذين يقومون باتصالات متكررة مع الاسرائيليين »(٢) .

من هنا فلا غبار ان تظل نظرة الشك قائمة تجاه خليفى وحامينا وبوزيد سواء فى ندوة حزب التجمع أو غيرها من المحافل التى لم يصلها ذلك النوع من التطبيع التقدمى الذى انتهجه البعض فى الآونة الأخيرة لأن جوهر الصراع العربى / الاسرائيلى سيبقى أكبر من كونه (خصام بين طفلين على شيء ما زال وانتهى بفعل الشمس الواحدة التى قربت بين ألوان الجلدين العربى والاسرائيلى) .

بقيت مسألة اخيرة وهى الخاصة بقول كاتب المقال : « ان اعلان هذا الفوز جاء بعد اعلان فوز الفيلم بجائزة هانى جوهريه التى تقدمها منظمة التحرير الفلسطينية » لينفى عن الفيلم تهمة الصهيونية .

وفى رأيى ان هذا لايعد مقياسا على الاطلاق ، فمن حق أى شخص ان يرى فى الفيلم مايراه حتى لو منحته منظمة التحرير أرفع جوائزها لان منظمة التحرير ليست صاحبة الحق الوحيد فى تقييم الأفلام التى تعالج القضية الفلسطينية ومنحها صكوك الوطنية باعتبارها الممثل الشرعى والوحيد للشعب الفلسطينى .

هوامش :

(١) سمير فريد ، قراءة نقدية لابحاث ندوة السينما العربية ، نشرة نادى السينما ، السنة ٢١ .

(٢) الرأى العام ، جريدة يومية ، الكويت ، ١٩٨٩/١/٢١ .

عبد الوهاب .. ومن غير ليه

عصام عبد الوهاب

ربما تكون الإجابة واضحة .. سهلة .. إذا سألنا .. لماذا نجح شريط أغنية « من غير ليه » فى توزيع مبيعاته .. فمجرد إسم عبد الوهاب على أغنية جديده .. وبصوته شخصياً .. بعد انقطاع طويل عن الغناء .. كفيل بنجاح الأغنية تجارياً .

فعبد الوهاب هو الملحن والمغنى الكبير منذ العشرينات من هذا القرن وربما قبل ذلك .. حين كان يغنى فى فرقة سيد درويش المسرحية فكان هو الشاب الصغير المنبهر بالقفزة الكبيرة التى حققها « سيد درويش » فى طريقة تلحينه عمن سبقوه وعاصروه .

وسار عبد الوهاب فى طريقه الفنى نحو التجديد الذى كان سيد درويش قد بدأه .. متأثرا بطريقة التلحين فقط .. وليس بالمعانى والاتجاه العام .

فمنذ أكثر من ستين عاما وعبد الوهاب يغنى ويلحن .. ستونت عاما قدم فيها الكثير من الأغانى المتنوعة له ولغيره من المطربين والمطربات وبعد هذا الكم الكبير من الأشكال والألوان والقوالب المتنوعة التى قدمها عبد الوهاب .. يلح سؤال هو .. هل هناك إضافة للأغنية المصرية .. قدمها عبد الوهاب .. وتميز بها عن غيره من الملحنين ! وهل هناك سمات واضحة لإتجاهه يمكن أن يسير عليها من بعده .. مثلما هى واضحة وقوية عند « سيد درويش » مثلا .. رغم حياته القصيرة ؟

إذا قلنا أن ألحان عبد الوهاب شجية جداً .. ومتقنة الصنعة لكانت الاجابة بنعم .. ولكن ملحنين آخرين أيضا ألحانهم شجية جدا .. ومتقنة الصنعة .

وإذا قلنا ان عبد الوهاب فى بغض أغانيه استطاع الربط بين معنى الكلمة وبين اللحن والتصوير الجيد لمعانى الكلمات بالموسيقى .. مثلا .. لكانت الاجابة بنعم ، ولكن ملحنين آخرين فعلوا هذا بشكل أكثر اكتمالا .. مثل سيد درويش والشيخ إمام .

وإذا قلنا ان عبد الوهاب قدم من الأشكال والألوان المتنوعة والجديدة الكثير لكانت الاجابة بنعم .. ولم يستطع أحد من الملحنين الآخرين أن يقدم نصف ما قدمه عبد الوهاب فى هذا كماً وكيفاً .. وتلك هى الاضافة التى تحسب له وتميز اتجاهه .. فعبد الوهاب هو بلاش شك « رائد حركة التجديد فى الأغنية المصرية » . بعد أن حمل شعلتها من سيد درويش وسار بها فى غير الطريق الذى كان يرمى إليه « سيد درويش » .. فقد كان التجيد عند « سيد » وسيله لبلوغ أغراض وأهداف أخرى تخص نضوج المسرح الغنائى .. والتعبير عن الفقراء .. وإصلاح المجتمع .. وغيرها . بينا كان عند عبد الوهاب تجديداً للتجديد والاستمتاع والطرب فقط .. وهى اضافة حقيقية وميزة تحسب لعبد الوهاب على أية حال .

فعبد الوهاب هو ذلك المعرض الكبير .. الهائل .. الذى تجد فيه من الألحان والقوالب الكلاسيكية .. إلى الجديده والممتزجه بألحان من أقصى الشرق لأقصى الغرب .. ولكنها مُقدمة بشكل يتناسب مع الذوق المصرى والعربى فأى مشتغل بالموسيقى أو هاو لا يجب أن يفوته زيارة « معرض عبد الوهاب » الذى سيفيده ويطربه ويمتعه ..

وأكمل عبد الوهاب مساره .. فكان جديدا متطورا دائما .. شجى الألحان كعادته .. حتى كانت فترة ما بعد نكسة ٦٧ والسبعينات التى قدم فيها أغانى لعبد الحليم وأم كلثوم .. فيها من التفكك أكثر مما فيها من الترابط .. وبها استعراض عضلات فى مقدمات موسيقية طويلة .. لا علاقة لها بمضمون كلمات الأغنية .. فى ديكورات موسيقية زائدة ومضره بالوحدة العضوية للأغنية . وقد كان هذا انتاجا للهبوط الذى أسفرت عنه الهزيمة السياسية .. وما تلاه من هزيمة اجتماعية .. وانفتاح اقتصادى أثر على مستوى الفنون ككل .. وليس الأغنية فقط .. ثم كان عام ١٩٨٩ حيث ظهرت آخر أغانيه « من غير ليه » وأول ما يلفت النظر فى هذه الأغنية تشابه فكرة مطلعها مع فكرة قصيدة لست أدرى لايليا أبو ماضى .. كان قد لحنها وغناها عبد الوهاب منذ فترة طويلة وهى تقول :

جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيت
ولقد ابصرت امامى طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت كيف أبصرت طريقى
لست أدرى

واغنية من غير ليه .: تقول .. **جايين الدنيا مانعرف ليه ، ولا رايحين فين .. ولا عاوزين ايه .. مشاوير مرسومة لخطاوينا ، نمشيها فى غربة ليالينا .. الخ .**

حقا .. انه التساؤل الفلسفى الخالد .. سأله الانسان ... ويسأله دائما ولكن حذار أن يتحول هذا الكلام إلى « اسلوب » فى حياتنا .. وتكون الاجابات دائما « من غير ليه » .. وأن يتحول هذا الى فكرة تغذى الاتجاه العبثى فى الحياة .. فتبعاً لهذا المنهج يكون لا معنى للكفاح من أجل فكرة .. ولا معنى للتمسك بالمبادىء والقيم .. فلا يكون هناك مبدأ .. إلا الحصول على اللذة والمتعة الشخصية وايثار السلامة والخوف من المخاطرة .

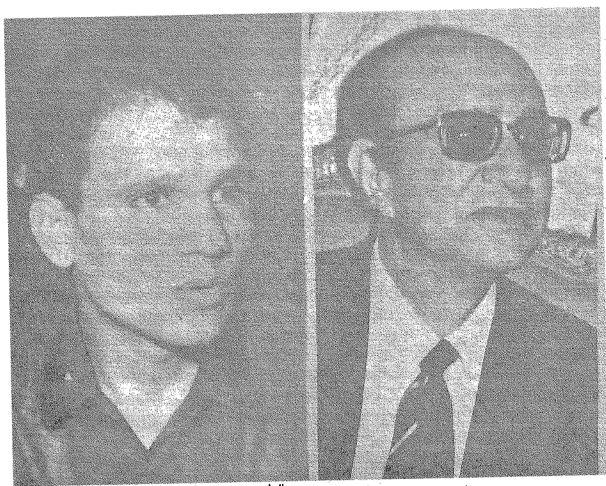
ويطبق « مرسى جميل عزيز » مؤلف الأغنية هذا المنهج على الحب .. فكما جئنا لهذه الدنيا ما نعرف ليه .. فقد أحببت حبيبى ولا أعرف ليه وتستمر الأغنية فى وصف إحساسه بالحبيب الذى أعطى المعنى لهذه الدنيا التى ليس لها معنى .. وكيف اصبح المعنى محسوسا ملموساً لكن ولا اوصاف توصفها .. ثم الاحلام .. والفرحة .. والخوف الشديد على هذا الحبيب الذى اذا ضاع . فستطيع كل معانى الدنيا ، ثم نداء فى آخر مقطع إلى الحزن بأن يبعد بعيداً .

ولعل أجمل مافى الأغنية من معان هى الجملة الأخيرة التى قالت : لولا الحب ماكان فى الدنيا ولا انسان .

● والآن وبعد أن تحدثنا عن كلمات الأغنية دعنا نرى الفترة التى نعيشها .. والتى أظهر فيها عبدالوهاب هذه الأغنية .. ماهى .. إذا كنا قد اتفقنا على أن السبعينات هى فترة هبوط اجتماعى وثقافى وفنى .. فإن فترة النصف الثانى من الثامنينات .. هى فترة « **الاستهبال** » **الكبير التى** نعيشها .. أن تتم أكبر جريمة نصب فى تاريخ مصر .. وأن يستولى أصحاب شركات توظيف الأموال على أموال المودعين .. وعندما سألنا المسئولين .. لماذا تضيع سنين طويلة من الجهد والعرق والكفاح فى صنع مبلغ من المال يعيش عليه انسان ؟ ولماذا ولماذا ؟ كانت الاجابة « من غير ليه » .

ــ وكان قرار حل « المسرح المتجول » ثم عودته ثم لاشىء هو أيضا « من غير ليه »

ثم قوانين الاسكان الجديدة .. ومن قبل .. التطبيع مع اسرائيل و ... و .. كلها « من غير ليه » .



عبدالوهاب   عبد الحليم

فربما فى الوعى أو اللاوعى يكون « عبدالوهاب » قد تأثر بهذه الفترة .. ولهذا قدر اظهار الأغنية الآن .. وبصوته شخصيا .. ولكننا لا نلاحظ الانتشار الجماهيرى الواسع المتوقع لهذه الأغنية فلا نسمعها فى معظم المقاهى والبيوت والمحال التجارية .. كما كنا نسمع ألحان عبد الوهاب .. فى أغانى عبد الحليم وأم كلثوم .. عندما تظهر مذاعه فى كل مكان .. وتغنيها الناس فى الشوارع .. أعتقد أن متبب هذا .. هو .. أن اللحن لا يناسب احساس الناس الآن .. وفى هذه المرحلة .. فاللحن رصين .. وقور .. فيه من النقلات الفنية بين أجناس مقامات متنوعة ما قد يدركه متخصص .. ولا يشعر به الانسان العادى ، فاللحن يمكن أن يغنى فى الأربعينات أو الخمسينات مثلا .. ويكون ناجحا أكثر من الآن .

كان قالب الأغنية على نفس النمط الذى لحن به عبد الوهاب أغانى أخرى عديدة .. بأن يبدء الغناء حراً بدون ايقاع .. ثم يتبع هذا اللازمه الغنائيه التى تتكرر بعد كل مقطع من مقاطع الأغنية .. بنفس الكلمات ونفس اللحن وتتخلل كل مقطع لزمات موسيقية مختلفه اللحن .. ومما يحسب للحن أنه قد بعدُ عن المقدمات الموسيقية الطويلة والزخارف الكثيرة .. كما كان يحدث فى أغانى عبد الحليم وأم كلثوم فى السبعينات .. وكان جميلا جدا مصاحبة العود لصوت عبد الوهاب الشجى .. طوال فترة الغناء .. وبعد .. نرجو من الله أن يطيل عمر رائد حركه التجديد الغنائى المصرى وأن يحفظ له الصحة والعافية . كما نرجو من الله انهاء المرحلة الإستهبالية التى نعيشها الآن .. وان نسأل دائما لماذا ؟ فيكون السبب واضحا .. ومفهوما .. ولا يكون الرد : من غير ليه ؟



كلام مثقفين

صمت الأستاذ أباظة

الظاهر أن إدارة الرئيس مبارك ، قد اكتشفت – بعد ثماني سنوات من توليه الحكم – أن سلفه الراحل كان على حق ، حين وصف الكتّاب والأدباء والصحفيين بأنهم كائنات «رزلة» تمارس مهنة كتابة السخائم والسفالات ، وإلّا ما عاد زوار الفجر إلى ممارسة هوايتهم في اعتقال الكتّاب والأدباء والصحفيين – ضمن عشرات من المهنيين وقادة الحركة العمالية – وتفتيش منازلهم، وإلقائهم فى عرف الحجز بأقسام الشرطة مع النشالين المبتدئين والقوادين الصغار ، وتجار المخدرات الذين لا ظهر لهم ..

وهكذا ضمت حملة اعتقالات ٢٥ أغسطس الماضى، سبعة من الكتّاب والأدباء والصحفيين هم الزملاء والأصدقاء إبراهيم الحسينى (قاص) و سلوى بكر (قاصه) و فخرى لبيب (مترجم و كاتب) ومدحت الزاهد (صحفى) ود.محمد السيد سعيد (صحفى وباحث) وابراهيم فتحى (ناقد) ومصطفى السعيد (صحفى) . وبدأ النبش فى رءوسهم ، عن الآراء التى يعتنقونها ، والمبادىء التى يؤمنون بها .. وما زالت التحريات تجرى لاكتشاف الذين يبيعون لهم الكتب والأقلام والأوراق التى يكتبون بها رزالاتهم .. وعاد مرّة أخرى العهد الذى كانت أوراق النيابة فيه، تتضمن اتهامات من نوع تأليف – أو حيازة — قصة مناهضة ، أو قصيدة معاضره ، أو القيام بنشاط معاد لوزارة الثقافة .

وبينما تحركت نقابات العمال والصحفيين والمهندسين والمحامين والتجاريين لتقف إلى جوار أعضائها من ضحايا حملة أغسطس ، وتطمئن إلى قانونية الاجراءات التى تتخذ معهم ، وتكفل لهم حق الدفاع ، وترعى شئونهم وشئون أسرهم ، فإن النقابة الوحيدة التى لم تهتم بما حدث ، ولم تحاول أن تعرفه ، هى اتحاد الكتاب الذي يرأسه -- الآن و في المستقبل – «الكاتب الديمقراطي الكبير» ثروت أباظه..

وقد يكون السبب لأن المعتقلين ليسوا أعضاء بالاتحاد ، الذى تختار لجنة القيد المنبثقة عنه ، اعضاءه ، طبقاً لمزاج الأستاذ أباظه ، وتستبعد من لا يُعجبون بأدبه ، ومن لا تعجبه آراؤهم ..

وقد يكون السبب لأن الأستاذ أباظة ، يعتقد أن مهمة الاتحاد هى تأييد الحكومة ، حين تعتقل الأدباء أو الكتّاب ، لأن الاعتراض على ما تفعل لا يتواءم مع منصب وكيل مجلس الشورى المعيّن من الحكومة ..

وكما أن هناك أسباباً كثيرة لصمت اتحاد الأستاذ أباظه ، فإن هناك أسباباً كثيرة لكى يتكلم الأدباء والمثقفون ، ذلك أن الصمت على مصادرة حرية كاتب ، هو تحريض على اعتقال كل الأدباء والكتّاب !

صلاح عيسى

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان مورفيطى سابقاً »
عادل الرفاعى وشركاه
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦


Bibliotheca Alexandrina
0530723